O escorpião e o jaguar

o memorialismo prospectivo d'*O Ateneu*, de Raul Pompeia

Franco Baptista Sandanello

O ESCORPIÃO E O JAGUAR

O MEMORIALISMO PROSPECTIVO D'*O ATENEU*, DE RAUL POMPEIA

FRANCO BAPTISTA SANDANELLO

O escorpião e o jaguar

FRANCO BAPTISTA SANDANELLO

O escorpião e o jaguar

O memorialismo prospectivo d'*O Ateneu*, de Raul Pompeia

À minha família, pela companhia.
Ao Wilton, pela confiança.
À Vanessa, pela cumplicidade.

Agradecimentos

O presente livro decorre de uma tese de Doutorado Direto defendida em maio de 2014 na Unesp de Araraquara, e constitui o resultado de reflexões sobre *O Ateneu* que remontam aos primeiros anos da Graduação. Trata-se, por assim dizer, do registro de minhas relações com a obra-prima de Raul Pompeia, da qual, por vezes, aproximei-me ao limite da obsessão. De qualquer forma, eis aqui o balanço da narração de Sérgio por este outro Franco (não confundir com o Franco do romance), cujo trabalho jamais seria possível sem a ajuda de muitas pessoas, que se fizeram exemplo para mim desde sempre. Agradeço ao professor Wilton José Marques pela confiança irrestrita em meu trabalho e pela orientação segura ao longo de quase dez anos de convívio; à professora Maria Célia de Moraes Leonel pela ajuda e apoio também de há muito; aos professores Juliana Santini e Fábio Akcelrud Durão pela participação e atenção em meu exame de Defesa; e a muitos outros exemplos de integridade e amor ao conhecimento – Paulo Roberto Licht dos Santos, Adalberto Luis Vicente, Nelson Vianna, Luis Fernandes do Nascimento, Márcia Valéria Zamboni Gobbi, Débora Cristina Morato Pinto, Tânia Pellegrini, dentre tantos outros. Devo também um agradecimento especial à professora Rejane Cristina Rocha pela leitura sempre carinhosa de meu trabalho e pela bela

apresentação deste livro; e ao professor Paulo Alexandre Pereira, pelo prefácio que gentilmente me enviou de Aveiro, onde nosso vinho aprazado permanece *on the cards*: considero ambos os textos como partes integrantes e indispensáveis do meu.

Agradeço sempre, e tanto, à minha família e à Vanessa pela cumplicidade na alegria e na tristeza; e também aos meus bons amigos de Pirassununga e região. Agradeço ainda ao Fundo de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo financiamento da pesquisa que resultou neste livro.

E, acima de tudo, acima de todos, a Deus e a Nossa Senhora de Fátima:

Fiat mihi secundum verbum tuum

Eu quis escrever um livro que, se não forte e saudável, fosse ao menos impessoal, sem sombra pessimista nem desencanto nascido da contemplação prolongada da vida e dos seus vãos cuidados. E relendo as páginas aqui coligidas verifico que em tantos "ensaios de estilo" apenas falam em conclusão implícita a filosofia pessoal e a consequente amargura.

Domício da Gama,
"Nota para o meu melhor leitor"

SUMÁRIO

Apresentação

A certa altura deste livro que o leitor tem agora nas mãos, seu autor retoma uma interessante reflexão, colocada por Antoine Compagnon – e por muitos outros pesquisadores –, entre sentido e significação. O estudioso francês propõe uma diferenciação fundamental entre os dois conceitos a fim de apreender como possibilidade teórico-crítica o que o senso comum desde sempre percebeu: que a grandiosidade de uma obra, requisito para que ela continue sendo lida através de gerações, reside em grande parte no fato de que ela congrega, a par de seu sentido "original", inúmeras significações que a ele se vão somando com o passar do tempo, graças às diferentes leituras dessa obra, sejam individuais ou coletivas. O fino equilíbrio entre o que "diz a obra" e o que ela "pode vir a dizer" para leitores de diferentes tempos e espaços é a essência do inesgotável para a obra-prima.

No contexto em que retoma essa discussão, na conclusão de seu livro, Franco Baptista Sandanello já se colocou a salvo da armadilha que ronda o crítico literário que não atenta para a diferenciação discutida por Compagnon. Graças à sofisticação do percurso argumentativo deste livro, evidencia-se a consciência crítica de que ler uma obra-prima é surpreendê-la naquele fino equilíbrio de que se falou anteriormente e de que, ao não fazê-lo, a reflexão padece sub-

jugada pela falácia intencional ou pelas investidas do anacronismo rasteiro.

Ao se resguardar da armadilha, o autor deste livro resgata a obra *O Ateneu*, de Raul Pompeia, das significações que engendraram outras e que, no curso da constituição da fortuna crítica do romance de Pompeia, foram paulatinamente limitando as leituras da obra a um círculo analítico muito estreito que não mais conseguia fazer jus a sua grandeza. Evidentemente, não se trata de dizer que toda a fortuna crítica acerca d´*O Ateneu* é inválida ou equivocada – e na minuciosa compilação que o autor deste livro faz dela, o leitor encontrará a agudeza crítica, nunca o menosprezo –, mas de investir no impulso de, antes de tudo, ler a obra, efetivamente encontrá-la sob a "eterogénea rouparia"[1] do discurso crítico.

"Ler a obra" parece um truísmo, mas o que se tem percebido nos trabalhos recentes de literatura é que, infelizmente, é uma atividade cada vez mais rara. Ao ler a obra, o autor cumpre um percurso metodológico admirável que se mostra à altura de sua ambição de, sem menosprezar a fortuna crítica d'*O Ateneu*, construída ao longo de mais de um século, oferecer uma leitura do romance atenta a sua constituição formal. O efeito colateral, benigno, no caso, é a compreensão de que as especificidades formais do romance – presentes na fortuna crítica *in absentia* – ensejaram as leituras que, afinal, o aprisionaram a um nível restrito de significados.

O que o leitor encontrará, então, nas páginas subsequentes, é: 1) um exercício de crítica da crítica, quando o autor retoma, avalia, analisa os textos que fazem parte da fortuna crítica sobre *O Ateneu*, articulando-os com os diferentes momentos em que foram produzidos, identificando seus limites analíticos e esmiuçando a sua argumentação; 2) uma proposição teórica que erige uma arquitetura conceitual para o problema "narrativa de memórias", o que é feito a partir de um sólido alicerce teórico pautado na narratologia; 3) uma leitura crítico-analítica rigorosa do romance.

---

1 A expressão é de Mario de Andrade em *A escrava que não era Isaura*.

Mas eu não seria justa com os méritos deste livro se não chamasse a atenção para o que julgo ser o seu "ovo de Colombo" metodológico, na minha opinião o responsável por fazer deste livro um exemplar da mais requintada crítica literária. Lanço mão, aqui, dos privilégios adquiridos por ser uma leitora que acompanhou o desenvolvimento da pesquisa que resultou neste livro; privilégios esses que me permitem saber que a formulação do problema central surgiu não da crítica ou da história literária, mas sim da leitura cerrada do romance, livre daquela "eterogénea rouparia". Foi só a partir dessa intimidade que o autor construiu com o texto de Raul Pompeia, que os pressupostos se colocaram – e ensejaram as conclusões que se explicitam neste livro: 1) que há uma especificidade na narrativa de memórias em *O Ateneu*; 2) que a fortuna crítica leu muito pouco o romance na sua constituição estrutural, narratológica; 3) que justamente por isso não percebeu o que havia de específico nessa arquitetura de narrativa memorialística; 4) que era necessária uma proposição teórica que, quando formulada – e o autor a formulou na conceituação de uma "narrativa prospectiva" –, possibilitaria a (re)leitura do romance e o desvelamento dos limites da fortuna crítica constituída.

Para concluir esta apresentação – sem delongas, para que o leitor possa, enfim, chegar ao que importa –, transcrevo um trecho do poema "Psicologia da Composição", de João Cabral de Melo Neto, que me parece a imagem melhor acabada para não apenas o lavor literário, mas também para o trabalho que se dedica a compreender, descrever e analisar esse lavor:

> Não a forma encontrada
> como uma concha, perdida
> nos frouxos areais
> como cabelos;
>
> não a forma obtida
> em lance santo ou raro,
> tiro nas lebres de vidro
> do invisível;

> mas a forma atingida
> como a ponta do novelo
> que a atenção, lenta,
> desenrola
>
> aranha; como o mais extremo
> desse fio frágil, que se rompe
> ao peso, sempre, das mãos
> enormes.

É isso que o leitor encontrará a seguir: não apenas o talento que oferece de graça a perspicácia da leitura, mas o obsessivo trabalho com o romance, com a fortuna crítica, com a conceituação teórica, com a argumentação que "a atenção lenta, desenrola".

Rejane C. Rocha
São Carlos, fevereiro de 2015

Prefácio

No estudo intitulado *O escorpião e o jaguar: o memorialismo prospectivo* d'O Ateneu*, de Raul Pompeia,* Franco Sandanello propõe uma instigante releitura de um dos textos matriciais do cânone brasileiro do *Bildungsroman,* declinado, em *O Ateneu,* como romance de internato. Partindo da ditologia animalista, consignada no título do ensaio como verdadeiro roteiro hermenêutico, o autor examina, através de uma original e meticulosa perscrutação da letra do romance, a complexa (e, não raras vezes, intrigante) economia relacional ficcionalizada na narrativa de aprendizagem de Raul Pompeia.

Ancorando a sua argumentação na tradição crítica precedente, de que revela exaustivo conhecimento, mas recusando ceder a uma confinante ortodoxia teórica ou à glosa psitacista de um arsenal de argumentos já ensaiado, o autor adentra-se, com impressiva segurança, nos labirínticos atalhos do texto de Pompeia. Consciente de que, no relato autodiegético de Sérgio, ardiloso "narrador-escorpião", confluem convocação retrospectiva e consciência presentificadora, e de que, no decurso da sua anamnese de dúbia idoneidade, o passado se institui, a um só tempo, como *exemplum* pedagógico e alegoria projetiva, o ensaísta ocupa-se, muito oportunamente, do que nessa contraditória *crónica de saudades* emerge ostensivamente

como dissensão, fratura e indecidibilidade. Recusando o convicto otimismo antropológico do *Bildungsroman* clássico, n'*O Ateneu* torna-se conspícuo um cinismo deceptivo e manipulador que não pode deixar de comprometer o balanço eufórico da *Bildung* do protagonista.

Num primeiro momento de seu livro, o autor mapeia, com paciente diligência, a fortuna crítica de *O Ateneu*, propondo a sua ordenação em torno de três vetores de recepção cronologicamente sequentes. Assim, a uma orientação de acento biografista, que insiste em tornar legível, no depoimento ficcional do protagonista, um exercício autoral de vindita, sucede-se outra de incidência social que reconhece, no internato, um correlativo objetivo, grotesco e miniatural do Brasil imperial que um escritor fervorosamente republicano não podia senão execrar. Sem enjeitar liminarmente o travejamento autobiográfico ou o alcance sociológico da fabulação, uma pluralidade de leituras revisionistas – isto é, reparadoras dos silêncios críticos ou das zonas de sombra perpetuadas pelos *modi legendi* antecedentes – tem permitido, mais recentemente, ponderar mais uma vez as múltiplas dimensões ideológico-processuais do romance, até à data objeto de escassa ou irregular atenção crítica. Se o estudo de Franco Sandanello me parece declaradamente cúmplice desse desiderato retificativo, esquivando-se a subscrever a falácia biografista ou a adjudicar ao romance uma redutora transparência documental, nele se intui uma vontade de ecumenismo teórico que, sem transigir com um *anything goes* metodológico, se revela hermeneuticamente rendoso. Salientando, muito justamente, que "se torna impossível adiar por mais tempo uma análise específica do processo e do funcionamento narrativo d'*O Ateneu*, ao que parece erroneamente relegado ao longo dos anos a uma posição acessória pela crítica", o ensaísta aliará, ao longo de seu livro, o escrutínio circunstanciado das opções retórico-pragmáticas de Pompeia com a iluminação da sua produtividade ideológica. A gramática ficcional (ou as figuras da narrativa, na acepção genettiana) institui-se, assim, como eficaz dispositivo de agenciamento do sentido da sinuosa *ars memorativa* endossada por Sérgio.

Deste modo, em função deste enfoque de inclinação textualista, o autor interpreta o formato memorialístico do relato, bem como a instanciação autodiegética ou a temporalidade sincrética deste romance "poemático", como certeiramente o caracterizou Lêdo Ivo, pendularmente oscilante entre o tempo da experiência e o tempo da escrita. Esse intervalo manifesto entre vida e reconto não é, naturalmente, isento de projeções narratológicas e é ele que torna possível a infiltração de uma insidiosa ironia retrospectiva a que, com desencantada desenvoltura, recorre um narrador adulto que se contempla adolescente. Esta dupla disjunção – ontológica e axiológica – da instância narrativa permite-lhe pôr em marcha manobras de mascaramento e dissimulação que concorrem para a essencial ambiguidade do romance, instituindo, em simultâneo, um movimento crítico de autobiossignificação, em função do qual o eu (no passado) se diz já outro (no presente). Na realidade, como muito argutamente lembra o autor, "Quem narra e quem vive, muito embora sejam uma e só pessoa, não compartilham, na narrativa prospectiva, senão do mesmo nome: a sensibilidade e o efeito imediato das experiências aparecem mitigados em prol da interpretação dos mesmos, fornecida de antemão pelo narrador memorialista".

Num segundo capítulo, problematiza-se o lugar da memória na narrativização do eu, em particular a sua funcionalidade ambivalente na autobiografia ficcional de Pompeia. Distinguindo, na narrativa de memórias, três modalidades – retrospectiva, presentificativa e prospectiva –, o ensaísta argumenta que, no caso d'*O Ateneu*, a opção pelo memorialismo prospectivo permitiu uma redefinição transgressiva de procedimentos diegéticos, bem como a sistemática instabilidade epistemológica do relato. Com efeito, a voz não fidedigna do narrador – tornada manifesta na sua relação interlocutiva com o discurso paterno ou com a doxa metonimicamente figurada no internato, ou ainda na interpelação fática do leitor –, ao tornar ostensivo o seu mundanismo e dissimulação, não deixa dúvidas de que ele "se faz passar por indefeso ou ingênuo apenas para reproduzir no presente da narração algumas das armadilhas em que caíra, e que agora se lhe afiguram como abomináveis". Explorando a

perplexidade suscitada por essas "aporias da narração", o ensaio de Franco Sandanello escrutina a engenhosa arquitetura e a complexidade tonal d'*O Ateneu,* sem reduzi-lo nunca a uma ficção ególatra e autocatártica ou acantoná-lo na aridez monológica do romance de tese.

Acercando-se do epílogo do seu relato, remata, em confidência metanarrativa, o narrador-protagonista: "Aqui suspendo a crónica das saudades. Saudades verdadeiramente? Puras recordações, saudades talvez se ponderarmos que o tempo é a ocasião passageira dos factos, mas sobretudo – o funeral para sempre das horas". Talvez este entendimento lucidamente paradoxal do passado como *memória prospectiva* – onde desaguam nostalgia da origem e dilacerante consciência de que o *perpetuum mobile* do mundo nos encaminha irremissivelmente para a morte – explique a assombrosa modernidade (e, *pour cause*, fértil reverberação) do romance de Raul Pompeia. Pela originalidade do esforço compreensivo, pela iluminação sensível e destemida das zonas de penumbra do texto, pelo cativante encantamento pelo texto de Pompeia de que reiteradamente dá testemunho, o ensaio de Franco Sandanello passa a ser um verdadeiro *vade mecum* nessa jornada de assombro.

Paulo Alexandre Pereira
Departamento de Línguas e Culturas
Universidade de Aveiro, Portugal

Às portas da crítica – Nota introdutória

No primeiro capítulo de seu livro *Estruturalismo e poética*, Tzvetan Todorov (1971, p.11) sugere que há duas atitudes elementares à crítica literária: uma primeira, que "vê na obra literária o fim último" de análise, e uma segunda, em que "cada obra particular é considerada como a manifestação de 'outra coisa'" não explicitada. De um lado, portanto, poderíamos optar por uma leitura eminentemente descritiva da superfície de nosso objeto de estudo, mas sem atingir suas causas; e de outro, teríamos uma aproximação maior dessas causas profundas, embora não dentro de limites unicamente textuais. Isto corresponde a dizer que caberia à crítica optar por reduzir seu discurso ao discurso literário, justificando-*o*, ou incorporar os discursos da psicanálise, da sociologia etc., justificando-*se*. O dilema seria então superar essas duas atitudes básicas e redutoras, respectivamente orientadas para o fenômeno literário de maneira impressionista ou dogmática.

Todorov (1971), que logo descarta a primeira opção por sua falta de rigor metodológico, propõe uma alteração peculiar na segunda, preconizando a literatura como meio não da psicanálise, sociologia etc., mas da própria literatura. Feita a suposta mudança, perder-se-ia a individualidade do objeto de estudo em prol da série literária em que ele busca incluir-se ou das estruturas textuais com

as quais tenta dialogar: "A obra se encontra projetada assim noutra coisa que não ela própria, tal como no caso da crítica psicológica ou sociológica; essa outra coisa não será, entretanto, uma estrutura heterogênea, mas a própria estrutura do discurso literário" (Todorov, 1971, p.16). Meio ou entremeio de si mesmo, a crítica obteria assim um modelo de análise que justificasse não o discurso literário ou mesmo o discurso crítico, mas o *sistema* do discurso crítico, e assim resolveria a dubiedade das atitudes críticas mencionadas pelo seu oposto – o do comportamento "científico", quiçá imparcial.

Entretanto, a proposta não confunde os termos previstos desde o título da discussão – *Estruturalismo e poética*. À análise estrutural da obra literária não diz equivaler o estruturalismo, nem que este equivalha à poética em geral. Tais fronteiras e limites são assinalados por Todorov (1971, p.117-8) nas últimas páginas da obra:

> [...] toda obra de Poética, inclusive a presente, trata de literatura, mas através dela trata, e isso a um nível mais profundo, de seu próprio discurso, da imagem da literatura que ele propõe. O fim último de tal obra é sempre a construção de uma teoria; seria mais exato e mais honesto dizer que o fim da obra científica não é o melhor conhecimento de seu objeto, mas o aperfeiçoamento do discurso científico.

Se for lícito afirmar, com Todorov (1971), que toda teoria literária dialoga com outra anterior, e que com isso dispõe não apenas daquelas duas atitudes mencionadas, mas de todo o repertório teórico que nos foi legado para a análise do texto literário, não o é menos válido acrescentar um terceiro termo, assim como o fez Todorov, a essa reflexão: a contribuição da fortuna crítica para o objeto de estudo, compreendendo aí seus diálogos e tensões próprias. Abre-se, desta forma – sem obrigatoriamente recorrer à Teoria da Recepção de H. R. Jauss (1996) ou W. Iser (1996) –, a possibilidade de modular a análise não pelo sistema literário ou pelo discurso de outras ciências, mas pelo conjunto de termos e conceitos emprega-

dos pela história da leitura e do entendimento do texto em questão, nuança que pode diminuir o risco de uma postura de análise justificada pelas inclinações (ou atitudes) mencionadas.

Tendo isso em mente, seria necessário adaptar o método de análise crítica a seu objeto de estudo conforme as necessidades do texto, do método e da recepção. Obviamente, tal modulação tenderia a ser mais ou menos complexa, dependendo da obra em questão e da quantidade de posições controversas por ele despertada ao longo dos anos.

Felizmente, o texto que nos propomos a discutir – *O Ateneu*, de Raul Pompeia – teve uma recepção crítica dividida em termos mais ou menos evidentes. Há, por assim dizer, dois grandes polos de interpretação do romance que atraem para si a reflexão dos críticos, e que todo leitor atento, familiar com artigos ou livros a respeito disso, já deve ter em mente: aquele marcado pelo conceito de "vingança" pessoal do escritor, e aquele pelo conceito de "microcosmo" do Brasil da época: o primeiro visando esclarecer a biografia por detrás da obra; o segundo, o contexto por detrás do internato.

No entanto, como conhecer o Ateneu (internato) sem passar pelo narrador do romance? E como discutir *O Ateneu* ("Crônica de saudades") sem questionar aquele que rememora?

É assim que, como termo médio dos conceitos apresentados, o problema narrativo do texto desponta como o mais imediato para análise, e demanda – resolvendo a modulação do discurso crítico – tanto uma discussão aprofundada do caráter memorialístico da narrativa quanto uma análise *narrativa* d'*O Ateneu*.

Decorre, assim, a ampliação do que seria o estudo de um romance para a discussão da narrativa de memórias como um todo, ensejando na crítica a projeção não de um "sistema" autoafirmativo, como em Todorov (1971), mas de um "ensaio de método" (Genette, 1972a), i.e., de uma tentativa de discussão e definição teórica a partir de constatações aparentemente isoladas.

***

Para tanto, convém definir a ordem específica dos conceitos – e, por seu intermédio, da tradição teórica – com que pretendemos dialogar, a fim de ensejar uma maior organicidade para as discussões e propostas teóricas subsequentes:

1. Ao falarmos em *narrador em primeira pessoa*, não utilizaremos necessariamente a terminologia clássica de Norman Friedman (1967). Utilizaremos este termo apenas pela familiaridade com que é citado por toda a literatura teórica das questões narrativas. Mais especificamente, optamos pelas definições de Genette (1972a), para quem a inserção do narrador em seu universo narrativo não se limita a uma questão gramatical – visto que qualquer narrador pode eventualmente dizer "eu" mesmo não sendo personagem. Manteremos o uso dos termos de "terceira pessoa" e "primeira pessoa", assim, apenas por sua recorrência, tendo sempre em mente este esclarecimento basilar que não consta da conceituação de Friedman;
2. Ao falarmos em *leitor* pensamos naquele ente que é capaz de reconhecer a linguagem do narrador e as regras gerais da narrativa (intriga, tempo, enredo etc.), mas que evidentemente depende do narrador para tirar quaisquer conclusões acerca do narrado. Em uma palavra, entendemos por "leitor" o que Gerald Prince denomina "leitor virtual"(1973, p.180), ou seja, o "grau zero" que corresponde às condições básicas mencionadas: capacidade de decodificação da narrativa, dependência do narrador e identidade pessoal indefinida. Manteremos igualmente o uso do termo "leitor" ao invés de "leitor virtual" pela recorrência com que é utilizado, muito embora ressalvando ainda sua diferença para com a ideia mais usual de "leitor" (consumidor de literatura etc.);
3. Entendemos por *autor* a dimensão simultaneamente social e enunciativa daquele que escreve, e que não corresponde linearmente à pessoa material do escritor; como definido por Philippe Lejeune (1975, p. 23): "um autor não é uma

pessoa qualquer. É uma pessoa que escreve e que publica [...]. O autor define-se como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável, e como produtor de um discurso";[1]

4. Entendemos por *narrativa de memórias* toda narrativa cujo interesse central seja o passado de um narrador que se põe a narrar a si próprio (*narrador-memorialista*). Em outras palavras, tomamos por narrativa de memórias o que corresponde a uma *autobiografia ficcional*, e que não se confunde com a literatura de memórias – onde se destacaria "o fundo histórico-cultural filtrado pela memória e pela subjetividade de um *eu* social" (Remédios, 1997, p.13-4) – nem com a autobiografia – que implicaria num "pacto autobiográfico" de equivalência entre escritor e narrador (Lejeune, 1975). Uma discussão mais detida destes termos será feita no segundo capítulo da primeira parte.

1 *"Un auteur, ce n'est pas une personne. C'est une personne qui écrit et qui publie. [...] L'auteur se définit comme étant simultanément une personne réelle socialement responsable, et le producteur d'un discours."* (Tradução nossa)

Às portas d'*O Ateneu* – Introdução

> *Somos, a toda hora, impelidos a interpor às narrativas uma distinção entre o real e o imaginário, fronteira porosa, instável, que muda constantemente. Impossível ceder à ilusão de que esta fronteira seria finalmente transposta. Suprimido o imaginário, ele ressurge ainda mais forte. A única forma de dizer a verdade, de ir em busca da verdade, é confrontar incessantemente, metodicamente, o que nós vemos, entendemos, com as informações que recebemos, ou seja, é "trabalhar" na narrativa.* (Butor, 1964, p.89)[1]

Publicado numa reedição d'*O Ateneu* de 1976, um ensaio de autoria de Francisco Maciel da Silveira parece-nos indicar, apesar de

1 *Nous sommes à chaque instant obligés de faire intervenir dans les récits une distinction entre le réel et l'imaginaire, frontière très poreuse, très instable, frontière qui recule constamment. Impossible de ceder à l'illusion que cette frontière serait définitivement arrêtée. Chassez l'imaginaire, il revient au galop. Le seul moyen de dire la verité, d'aller à la recherche de la verité, c'est de confronter inlassablement, méthodiquement, ce que nous voyons, entendons, avec les informations que nous recevons, c'est donc de 'travailler' sur le récit.* (Tradução nossa).

seu caráter panorâmico e evidentemente introdutório, o principal impasse da crítica a respeito das questões narrativas do romance. Neste ensaio, após uma breve contextualização biográfica do escritor e do impressionismo literário, Silveira (1976, p.10-1) chega ao problema do foco narrativo nos seguintes termos:

> Note-se o foco narrativo, que deveria ater-se à visão de Sérgio, a personagem. Observa-se, porém, que o prisma óptico é o do adulto que, não se restringindo à sua perspectiva limitada, chega a saber o que pensa Aristarco, ou lembra-se das conferências do Dr. Cláudio com minúcias e formulações que escapariam ao entendimento do menino Sérgio. Poder-se-ia de imediato conjeturar não haver diferença entre o adulto e o menino. Aquela experiência no internato deixara marcas profundas na personalidade do homem. O caráter ali testado e forjado não sofrera mutação. E não poderia haver mudança. No âmago da criança está o caráter do adulto, na visão determinista do Dr. Cláudio: "... cada um leva às costas o sobrescrito da sua fatalidade. O colégio não ilude: os caracteres exibem-se em mostrador de franqueza absoluta. O que tem de ser, é já". O adulto em miniatura, que é a personagem, vai agregar-se à ideia do internato como um microcosmo: o educandário *Ateneu* há de refletir a sociedade. Outra não é a ideia exposta pelo conferencista acerca dos internatos. Outra não é a sugestão contida na fala do pai de Sérgio, à porta do Ateneu: "Vais encontrar o mundo".

Observa-se, nesse parágrafo, uma importante contradição: se primeiramente é indicada uma transgressão a um suposto modelo da narrativa de primeira pessoa em que o narrador adulto ultrapassa a perspectiva limitada do menino ora penetrando nos pensamentos de Aristarco, ora transcrevendo de memória as conferências do professor Cláudio, logo a seguir é conjeturado "não haver diferença entre o adulto e o menino", postulando-se em contrapartida uma mediação universal da personalidade e do caráter. Não obstante, e agravando o sentido contraditório do trecho, é indicado que, à semelhança desse caráter atemporal subjacente ao narrador e ao

protagonista, "o educandário *Ateneu* há de refletir a sociedade", uma vez que a formação de cada um de seus meninos supostamente ensejaria as atitudes e pensamentos dos adultos. Finalmente, como comprovação do sentido social do romance, é acrescentada, à visão de mundo determinista das conferências do professor Cláudio, a "sugestão" proferida nas primeiras linhas do romance pelo pai do protagonista, nivelando-se assim a imutabilidade dessa equivalência geral entre caracteres e meios ao plano mais conceitual do mundo a ser desvendado simultaneamente por Sérgio e pelo leitor. Dessa forma, em três momentos complementares, e a partir de um suposto rompimento com um modelo narrativo, constitui-se gradativamente uma "transgressão" interpretativa da obra, que dela toma um termo pelo outro em seu desenvolvimento e rapidamente faz com que todos se equivalham.

Em uma palavra, e à guisa de esclarecimento, podemos dizer que a problemática narrativa, entendida como ponto intermediário entre o universalismo da personalidade e a significação social do romance, é tratada pela crítica, quando muito, de maneira secundária. De um lado, parece contorná-la uma leitura biográfica que restringe sua significação ao diálogo com as nuanças da personalidade do escritor, entendido como sinônimo de autor, enquanto, de outro, parece interpor-se a ela uma orientação artificialmente sociológica que ignora os elementos estruturais da narrativa na pressa de encontrar paralelos imediatos entre a História e a Literatura. Curiosamente, é na tentativa de harmonizar essas limitações que Silveira (1976, p.13, grifos do autor) busca desenvolver seu argumento, mesclando-as em uma recriação cosmogônica do narrador fundamentada no poder (autônomo?) da palavra:

> A recriação cosmogônica, realizada por um narrador adulto, em princípio distanciado da criança, só pode ser feita através da palavra. Enquanto fato vivido, Sérgio criança toma parte nessa cosmogonia. Enquanto fato recriado, Sérgio adulto e narrador, é responsável pela instauração de um *mito de origem* [...] A *situação nova*, emergente no romance, é a consciência reflexiva, a óptica

do adulto, que desvela a realidade, buscando um sentido para a experiência vivenciada.

Contudo, fazendo valer uma limitação pela outra, podemos observar ainda nessa "mescla" interpretativa subsequente uma terceira desconsideração dos problemas narrativos do romance: pois se, como deseja Silveira, as experiências do narrador e as do protagonista fossem teoricamente intercambiáveis entre si através de uma "recriação cosmogônica" – capaz de anular imediatamente as correlações pouco problemáticas entre Sérgio-Raul e Ateneu--Brasil –, haveria de ser falso o pressuposto elementar de que tanto o narrador quanto o leitor têm inevitavelmente como base de seu diálogo o texto escrito, e que, de um para outro, permeia a mediação daquele que narra: obviamente, não pode falar aquele de quem se fala, isto é, o menino.[2] Por conseguinte, ao invés de uma relação de coexistência, deve existir entre os dois "Sérgios" outra de distanciamento, o que torna impossível afirmarmos com Silveira que, "enquanto fato vivido, Sérgio criança toma parte nessa [suposta] cosmogonia".

Preliminarmente, temos assim que, dentro de seu esquema unilateral de correlações biográficas ou contextuais, essas duas margens estreitas de interpretação dos problemas narrativos d'*O Ateneu* não podem ser harmonizadas nem superadas sem prejuízo da significação temporal e existencial do narrador.[3]

Como avaliar então, tendo em vista a centralidade desses problemas, a posição secundária com a qual foram tratados pela crítica?

---

2 Cf. a este respeito *Le temps,* de Harald Weinrich (1973), bem como os comentários de Benedito Nunes (2000) ao autor. Pensamos aqui principalmente na distinção de Weinrich entre um "tempo do ato" e um "tempo do texto": transcorrendo aquele inevitavelmente no "passado" da ação verbal, este logicamente só pode ocorrer no "presente" desta mesma ação ou enunciação.

3 Inclui-se obviamente o ensaio citado de Silveira numa tentativa de harmonização dos opostos. Cabe observarmos, porém, que esta "tentativa" foi em parte prevista por Lêdo Ivo (1962), bem como ampliada mais tarde por outros autores, como José Antonio Pasta Jr. (1991).

Reconsiderando o que dissemos, e elencando obviedades, é certo que elementos de ordem extraliterária (referentes ao "mundo real") influenciem a constituição estrutural da narrativa; é certo também que o lugar de onde fala qualquer ser fictício (o "mundo ficcional") não seja gratuito, e deva, portanto, ser avaliado nas mais diferentes dimensões: consequentemente, não deve haver um desvio nem de "gênero" nem de "número" na fortuna crítica do romance (extra ou intraliterário, um ou diversos enfoques de análise do universo narrativo), mas sim um desvio de grau, pois o relativo silêncio no tratamento dos problemas narrativos do texto talvez indique uma opção valorativa da fortuna crítica do romance ao excluir a contribuição dessas questões para a significação da obra como um todo, i.e., como algo mais que um resultado de fatores discrepantes que devam ou não resolver-se entre e apesar de si.

Em resposta a essa questão, julgamos válido dispensar de antemão explicações que venham a remeter àqueles dois polos opostos. Por isso, teremos de contornar explicações apressadas como a de tomar a narração de Sérgio pelos traumas pessoais de Raul Pompeia ou pela fala de um típico representante da elite brasileira do Segundo Reinado; antes, tentaremos abordar essas questões com precaução metodológica, para que, avançando na leitura do texto, não deixemos nosso julgamento levar-se senão quando absolutamente exigido pelo próprio caráter memorialístico da narração d'*O Ateneu*.

Em suma, e de maneira preliminar com base nesses apontamentos e reflexões, podemos concluir provisoriamente que a discussão dos problemas narrativos d'*O Ateneu* constitui algo fundamental não apenas para a explicação de seu próprio apagamento na fortuna crítica do romance, mas também para a revisão dos fundamentos e pressupostos da obra. Seja pela pouca repercussão efetiva em sua recepção crítica, seja pela configuração interna da narrativa como expressão de um narrador subjetivamente pontuado, observamos que se torna impossível adiar por mais tempo uma análise específica do processo e do funcionamento narrativo d'*O Ateneu*, ao que

parece erroneamente relegado ao longo dos anos a uma posição acessória pela crítica.[4]

Uma questão de grau

Se observarmos panoramicamente e a modo de exemplo as primeiras linhas da narração de Sérgio, veremos que aquela diferença de grau (possível escolha valorativa da crítica pelo silenciamento das questões narrativas do texto) não se limita a um balanço posterior de sua recepção, mas alude também ao caráter contraditório de seu próprio processo narrativo, que revela uma forte tendência para uma leitura de esquema unilateral. As primeiras linhas d'*O Ateneu* seguem assim:

> "Vais encontrar o mundo, disse-me meu pai, à porta do *Ateneu*. Coragem para a luta".
>
> Bastante experimentei depois a verdade deste aviso, que me despia, num só gesto, das ilusões de criança educada exoticamente na estufa de carinho que é o regime do amor doméstico; diferente do que se encontra fora, tão diferente, que parece o poema dos cuidados maternos um artifício sentimental, com a vantagem única

---

4 I.e., como verificação pura e simples de determinado sistema de análise, vide, por exemplo, o uso unilateral da crítica estilística e da crítica biográfica no caso em questão. Da primeira, citamos a tese puramente estatística de Clarisa A. Falek (1974), em que a autora faz um levantamento numérico da quantidade de figuras estilísticas empregadas em romances de Pompeia e Lins do Rêgo, contrapondo a seguir os dados percentuais uns aos outros. Já como exemplo da segunda, lembramos um trecho da biografia do autor realizada por Brito Broca: "Sérgio não encontra a amizade nem o amor no *Ateneu*, como Pompeia não os encontrara no Colégio Abílio. E se o romance encerra uma desforra contra tudo o que o menino sofrera no internato, podemos dizer que o escritor levou a vingança até o fim, fazendo a narrativa terminar com o incêndio do *Ateneu*. Fora esse, provavelmente, o desejo íntimo do pequeno Raul Pompeia, no colégio Abílio: que aquele ambiente insuportável se extinguisse, como Sodoma, consumido pelas chamas" (Broca, p.42).

de fazer mais sensível a criatura à impressão brusca da vitalidade na influência de um novo clima rigoroso. Lembramo-nos, entretanto, com saudade hipócrita dos felizes tempos; como se a mesma incerteza de hoje, sob outro aspecto, não nos houvesse perseguido outrora, e não viesse de longe a enfiada das decepções que nos ultrajam.

Eufemismo, os felizes tempos, eufemismo apenas, igual aos outros que nos alimentam, a saudade dos dias que correram como melhores. Bem considerando, a atualidade é a mesma em todas as datas. Feita a compensação dos desejos que variam, das aspirações que se transformam, alentadas perpetuamente do mesmo ardor, sobre a mesma base fantástica de esperanças, a atualidade é uma. Sob a coloração cambiante das horas, um pouco de ouro mais pela manhã, um pouco mais de púrpura ao crepúsculo – a paisagem é a mesma de cada lado, beirando a estrada da vida. (Pompeia, 1981, p.29-31)

Primeiramente, ao contrário do que se poderia supor, estes três parágrafos iniciais não são inaugurados pela fala do narrador Sérgio, mas sim pela fala relatada de seu pai: "Vais encontrar o mundo [...] Coragem para a luta". Nesta breve frase, temos prevista uma distinção fundamental entre dois universos diametralmente opostos: o universo doméstico, que não corresponde a um mundo claramente delimitado, mas que também não provoca nenhuma violência; e o universo público do internato, que se define praticamente por fazer o oposto. No entanto – e cabe aqui observarmos no plano textual uma possível origem para as contradições interpretativas da crítica –, apesar de considerar o conselho paterno como nada menos que "a verdade", Sérgio afirma que a diferença entre esses dois universos é tanta "que parece o poema dos cuidados maternos um artifício sentimental" moldado à semelhança da competitividade futura: ou seja, Sérgio explicitamente narra seu passado a partir de sua óptica presente. Avançando ainda mais neste sentido, o narrador nega que possa existir uma barreira assim tão definida entre aqueles dois universos, julgando como "eufemismo, os felizes tempos, eufemis-

mo apenas, igual aos outros que nos alimentam, a saudade dos dias que correram como melhores. Bem considerando, a atualidade é a mesma em todas as datas". E então a digressão passa a ser um contrassenso se contrapusermos esses dois exemplos de sua fala a uma única proposição, logicamente inevitável: por que então narrar o passado se "a atualidade é a mesma em todas as datas"? De fato, qual a autoridade que os acontecimentos passados exercem sobre o presente para que sejam narrados? É esta resposta que, no limite, não se encontra no trecho. O "quê" será narrado discernimos com facilidade (a passagem de um universo doméstico a outro público, com o acréscimo humanamente coercitivo da competitividade); o "onde", também (como indica o próprio título do romance); mas e o "quando"? Tratando-se de uma narrativa de memórias (ou de uma "Crônica de saudades", como indica o subtítulo do romance), é interessante notarmos que possa haver qualquer lacuna a esse respeito, resolvendo-se tudo sob uma pretensa atualidade contínua.

Retomando por esse viés a fortuna crítica da obra, não é mesmo gratuito observarmos que há uma lacuna na recepção das questões narrativas, uma vez que são elas as concernentes ao hiato apontado (omissão do "quando" da narração, no sentido da suposta unidade do tempo preconizada contraditoriamente por um narrador memorialista). Perguntas como "qual a relação que se estabelece entre o narrador adulto e o protagonista menino?" ou "segundo que padrões temporais podemos compreender a contraditoriedade apontada?" tornam-se fundamentais para responder a isto que, à primeira vista, parece talvez um despropósito: *O Ateneu*, sendo uma narrativa de memórias, abole o tempo.

Isso equivale a dizer que no plano "microcósmico" do protagonista menino talvez existam informações conflitantes com o plano "macrocósmico" do narrador adulto, uma vez que, não havendo uma correlação efetiva entre as partes e o todo de sua concepção temporal (ou seja, entre suas recordações passadas e a suposta equivalência entre todas as datas), há indícios de uma narração *contraditória*.

Desta forma, a narração do romance parece obscurecer seu processo interpretativo em correspondência quase linear àquele silenciamento de informações primárias para a compreensão do texto (o quê, como, quando). Trata-se, pois, de uma via única de diálogo que, para ser compreendida, necessita ser revista: pois Sérgio parece abusar da posição central de narrador-memorialista, dizendo e desdizendo suas memórias.

Roteiros de análise

Seguindo essas considerações, um primeiro e possível roteiro de análise seria ignorarmos as questões narrativas, reproduzindo tanto o que o narrador esquematizou de maneira estreitamente confessional acerca de seu passado quanto o que, por intermédio de sua exposição, erigiu-se em testemunho coletivo contra as diversas formas de opressão praticadas no internato. Por esse caminho, estaríamos contribuindo para um levantamento dos dados *positivos* da narração, cujo enfoque principal seria o de uma reprodução quase linear dos episódios vividos pelo protagonista em confronto com o meio do Ateneu.

Uma segunda forma de análise seria apontarmos uma intenção destrutiva do narrador como motor argumentativo do romance, súmula de um indivíduo frustrado por suas experiências juvenis. A partir desse ponto de vista, estaríamos inversamente conferindo primazia à personalidade do narrador com base no que ele *não* diz de si próprio, i.e., pressupondo-o como indigno de confiança apenas pelo lugar limitado, ou subjetivamente pontuado, de sua fala. Desta forma, reduziríamos nossa interpretação a uma leitura *negativa* do romance, i.e., absorvendo somente aquilo que ele *não* diz a respeito de Sérgio menino ou da organização do internato, como se tudo correspondesse a uma encenação jurídica de absolvição ou condenação do narrador.

Finalmente, um terceiro modo de abordar a lacuna apontada (“quando” do texto) seria observarmos a narração de Sérgio a par-

tir daquilo mesmo que nela permanece de mais obscuro: o hiato temporal entre o passado do menino e o presente do adulto. Para tanto, teríamos de reconhecer nas informações fornecidas algo para além da confissão individual, do testemunho coletivo ou da simples mentira, formas *positivas* ou *negativas* de avaliação: neste sentido, a narração d'*O Ateneu* demandaria em contrapartida uma análise orientada rumo a seu próprio movimento textual, à luz das nuances e deslizes recorrentes da narração.

Plano de trabalho

Seguindo a sugestão menos parcial deste terceiro modo de leitura, dividiremos o presente livro em duas partes. Na primeira, faremos um levantamento inicial dos problemas narrativos da fortuna crítica d'*O Ateneu*, e, para tanto, dividiremos a recepção crítica da obra, diversa e numerosa, em três tendências de leitura, elegendo alguns críticos dentre os de maior destaque ou influência para uma revisão dos argumentos mais recorrentes. A seguir, faremos uma discussão teórica complementar a respeito do não lugar da memória na narrativa de primeira pessoa, buscando rever algumas das negativas pressupostas pela ideia de narrativa de memórias: o não lugar do "passado" na narrativa ficcional, i.e., a falta de correlação entre o presente do ato de narrar e o tempo "passado" dos atos narrados; o não lugar do caráter testemunhal da narrativa de primeira pessoa, expressão de uma recordação pessoal, mas não sinônimo dessa mesma recordação; e o não lugar classificatório da narrativa de memórias. Por fim, partindo dessas três negativas, tentaremos esboçar uma possível sistematização do problema propondo uma divisão desse subgênero romanesco em três formas distintas, segundo as possibilidades temporais da narração memorialística.

Na segunda e última parte, faremos uma análise d'*O Ateneu* em três momentos, conforme o diálogo do narrador com o discurso paterno, com o discurso do Ateneu e consigo próprio (enquanto

narrador x protagonista). Desta forma, buscaremos seguir passo a passo o relato memorialístico de Sérgio desde sua apresentação inicial ao colégio até o incêndio deste, no propósito de retomarmos os passos do narrador (até onde for possível) seja na direção daquilo que está dito, mas não evidenciado, seja na direção do que está simplesmente pressuposto, mas necessita de revisão.

Parte I

Fortunas teóricas e tradições críticas

Capítulo 1
O legado da contradição

O que é certo é que a poética em geral, e a narratologia em particular, não deve limitar-se a dar conta das formas ou dos temas existentes. Ela deve também explorar o campo dos possíveis, quiçá dos "impossíveis", sem fixar-se muito nesta margem que acabou de traçar. Os críticos até o momento apenas interpretaram a literatura, quando agora se trata de transformá-la. Certamente esta não é tarefa unicamente dos teóricos, sua contribuição sem dúvida é ínfima, mas o que almejaria a teoria se ela não servisse também para inventar a prática? (Genette, 1983, p.109, grifos do autor)[1]

1 *"Ce qui est sûr, c'est que la poétique en général, et la narratologie en particulier, ne doit pas se confiner à rendre compte des formes ou des thèmes existants. Elle doit aussi explorer le champ des possibles, voire des 'impossibles', sans trop s'arrêter à cette frontière, qu'il ne lui revient pas de tracer. Les critiques n'ont fait jusqu'ici qu'interpréter la litterature, il s'agit maintenant de la transformer. Ce n'est certes pas l'affaire des seuls poéticiens, leur part sans doute y est infime, mais que vaudrait la théorie, si elle ne servait aussi à inventer la pratique?"* (Tradução nossa).

Embora se trate de um clássico da literatura brasileira, a recepção crítica d'*O Ateneu* foi constituída em sua grande parte por artigos e ensaios de tamanho reduzido, cuja argumentação, apesar de brilhantemente conduzida na maioria das vezes, não teve por complemento um olhar totalizante acerca dos demais intérpretes da obra. Não obstante, são ainda hoje relativamente escassas as teses e dissertações acadêmicas sobre o assunto, o que indica que uma sistematização mais ampla do problema ainda está por ser feita.

No intuito de esclarecer algumas dessas pendências do roteiro de leitura d'*O Ateneu*, bem como de pontuar as tendências interpretativas do romance, faz-se necessário um olhar eminentemente descritivo do *conjunto* de sua fortuna crítica, capaz de elencar os principais argumentos de Araripe Jr., Mário de Andrade, Alfredo Bosi, Silviano Santiago etc., como forma de fundamentar e dar corpo às conclusões teóricas e práticas subsequentes.

É válido, entretanto, apontar uma breve ressalva a tal levantamento *de conjunto*: talvez pela atenção excessiva da crítica à compreensão do texto como ponte para a biografia ou para a militância política do escritor, ao fazermos um levantamento dos comentários e observações dos intérpretes em torno dos problemas narrativos do romance, ressalvamos que eles se pautam não na avaliação do problema como um todo, i.e., em questões de tempo, modo e voz narrativa (Genette, 1972), mas principalmente na apreciação do tratamento conferido por seu narrador ao protagonista e às demais personagens, ou seja, em seu foco narrativo. Logo, no que toca à recepção crítica dos problemas narrativos do romance, estaremos nos deparando aproximadamente com a recepção do foco narrativo d'*O Ateneu*.

Finalmente, esta recepção "de conjunto" pode ser sumariada em três grandes tendências de leitura, que equivalem em maior ou menor escala às nuanças memorialísticas do livro, discutidas no próximo capítulo. Sucintamente:

1. A primeira delas, estabelecida no contexto das duas primeiras edições do romance, é a mais imediata, e talvez a menos problemática, de *equiparação das memórias do narrador ao*

passado do escritor, sendo o universo narrado interpretado como reprodução direta dos defeitos e virtudes pessoais de Pompeia;

2. A segunda contrapõe ao estudo biográfico anterior um posicionamento crítico da literatura ante a realidade, reconhecendo na literatura, além de uma recriação ficcional do vivido, um *testemunho contra os problemas sociais da época*;
3. A terceira constrói seu terreno de análise a partir das contradições implicadas nas anteriores, desviando-se de uma discussão limitada ao caráter confessional ou testemunhal do texto a fim de ampliar o escopo da recepção para questões pouco evidenciadas anteriormente. São discutidas, assim, *questões estilísticas* (a influência impressionista da *écriture artiste*, o traço caricatural da narração), *temáticas* (o drama cotidiano dos internos, a homossexualidade no internato) e *narrativas* (o hiato temporal entre o narrador adulto e o protagonista menino, o "falso natural" do rebuscamento do narrador).

Denominaremos estas três tendências interpretativas como *de viés biográfico*, *de viés social* e *de viés revisionista*, respectivamente, ressalvando de antemão o olhar generalizante e infelizmente redutor de todo agrupamento de dezenas de interpretações organizadas em apenas três grupos.[2]

---

2 Assim, excluiremos tendências interpretativas d'*O Ateneu* menos atentas às questões narrativas do texto, como é o caso, respectivamente, da posição "cosmogônica" defendida por Silveira (1976) e do levantamento estatístico de Falek (1974). Não ignoramos, todavia, que o dinamismo das leituras de um determinado romance respeite as tendências mais em voga de cada época, e que disto derive em parte os diferentes enfoques de análise. Não obstante, faremos aqui um recorte desses diálogos por demais abrangentes, limitando seus interlocutores aos intérpretes do romance que, de alguma forma, foram continuadores ou renovadores de uma herança crítica específica. Fazemos a ressalva de que todos aqueles que não forem discutidos no corpo do texto constarão da bibliografia comentada ao final neste trabalho. Para uma proposta classificatória diversa da fortuna crítica d'*O Ateneu* em três grandes grupos, cf. Jareski (2005, p.31-2).

A leitura de viés biográfico

Talvez a maneira mais simples de abordarmos as relações entre memória e narração, ou entre narrador e universo narrativo, seja aquela de não diferenciar os termos envolvidos, encarando-os como algo pouco problemático: com certa imprecisão, podemos generalizar em uma primeira grande tendência interpretativa d'*O Ateneu* essa "facilidade" inicial de equiparação das diferenças e uniformização dos termos, na qual o narrador incorpora os dilemas do escritor. Trata-se de uma interpretação causal do romance a partir de evidências biográficas, cuja proposta pode ser resumida, no presente caso, em uma proposição como a que se segue: – *O Ateneu* é supostamente um romance de difícil classificação na literatura brasileira porque seu criador, Raul Pompeia, foi um homem muito ilustrado e complexo, cujo temperamento vingativo o obrigou a caricaturizar seu passado de forma que pudesse extravasar os próprios anseios e preocupações na literatura, totalizando, na contramão de si, um retrato de vítima do próprio ego e do próprio meio.

Se, por um lado, essa foi a primeira leitura do romance amplamente desenvolvida pela crítica, por outro, foi a primeira a ser rechaçada tanto pela *Gazeta de Notícias* – jornal onde foi publicado *O Ateneu* em folhetim do período de 8 de abril a 18 de maio de 1888 –, quanto pelo próprio escritor. Em nota anônima de divulgação e apresentação do folhetim do dia primeiro de abril de 1888, *O Ateneu* é previsto pela edição do jornal como:

> [...] vazado em moldes inteiramente modernos, sem intriga, de pura observação e fina crítica, passando pelas escabrosidades com a delicadeza e o fino tato de um artista de raça, acentuando os ridículos com a nitidez de uma fotografia. Trata-se das memórias do tempo que passou em um internato moderno, escritas por um rapaz no pleno desenvolvimento de sua razão, e de posse de conhecimentos que lhe permitem ver o bojo vazio da falsa ciência pedagógica. As suas primeiras impressões, ele as dá tal qual as recebeu, com todo o brilho de lantejoulas da exterioridade aparatosa das *réclames* de um

pedagogo industrial; mas, logo em seguida, o cronista faz a crítica do que viu e sentiu, do que lhe ensinaram e de como lho ensinaram. Não há no livro propriamente personagens reais, copiados *in totum* de um modelo único; mas não há fatos inventados, nem cenários da fantasia. Tomando traços daqui e dali, o autor harmonizou-os com grande talento, de modo a fazer viver os seus personagens. [...] Quem encontrar neste livro personagens a que dê um nome conhecido, calunia o autor, ou mostra desconhecer o que é um trabalho artístico; traços desta ou daquela individualidade, isso sim fez o autor, e o declara. (Pontes, 1935, p.190)

Sendo, portanto, um texto literário não autobiográfico, mas de traços autobiográficos tomados em favor do conjunto final ("isso sim fez o autor, e o declara"), *O Ateneu* poderia ser lido como crítica à algo visto, sentido ou ensinado, mas não como confissão ou crítica direta. Inversamente, destaca-se o lugar intermediário da literatura e, em especial, "das memórias do tempo que passou em um internato moderno", que fazem com que não existam no livro nem "personagens reais" "nem cenários de fantasia".[3] É o que afirma a propósito o próprio autor em crônica publicada na coluna "Pandora" do mesmo jornal em 7 de junho de 1888, possivelmente incomodado pelas primeiras observações feitas a respeito de seu romance. Semelhante a um ensaio, a crônica reitera o forte apelo anterior à distinção entre obra e escritor, ampliando-o para uma independência completa da criação artística diante de seu modelo:

3 Ao contrário de Eloy Pontes (1935), que apenas ressalta na nota um interesse propagandístico, Camil Capaz (2001, p.125), outro biógrafo do escritor, interpreta-a como um apelo ao que há de memorialístico no livro: "Quando a *Gazeta de Notícias* anunciou a publicação de *O Ateneu* em suas páginas – definindo-o como um romance vazado em moldes inteiramente modernos, no qual o autor passava 'pelas escabrosidades com a delicadeza e o fino tato de um artista de raça' – insistiu em destacar o caráter memorialístico da obra, fruto das recordações dos tempos vividos pelo romancista num internato moderno". Ironicamente, talvez esse desencontro de leituras estivesse pressuposto na própria data de publicação da nota no jornal.

> Há generalizado entre os críticos o hábito de envolver na crítica a pessoa do autor. Daí a invasão dos bastidores da cena artística e a confusão perturbadora das narrativas biográficas e anedóticas, das monografias psicológicas sobre o escritor com o exame puramente literário. [...] Concluído o trabalho, o modelo deixa de existir. A pessoa desaparece na universalidade estética. O próprio autor individualmente só tem direito, na tela, à polegada exígua do *pinxit*. O modelo pode mesmo não ter existido nunca; porque modelo é a organização ideal de elementos reais de que às vezes nem o próprio organizador tem clara consciência. Objetar-se-á, em favor da teoria das carapuças, com a utilidade moralizadora das artes. Mas a arte nunca fez educação: a arte é antissocial; se por mais não fosse, pela circunstância de ser supérflua e economicamente parasitária. [...] O escritor compondo não tem em vista o ensinamento, nem a sociedade, mas a simetria e a animação do seu objeto. Confiado ao crítico o trabalho, confiado à opinião e ao gosto, tudo desaparece, autor, modelo, processos, excitantes possíveis de inspiração. No feito está o indispensável para a análise, para a comparação, para o estudo, para a admiração e para a reprovação. [...] A obra existe para a crítica, como isolada e anônima, caracterizada apenas por uma localização e uma data. Artística, não importa o resto. (Pompeia, 1991, p.47-9)

Nestes termos, Raul Pompeia rejeita categoricamente a equiparação de sua obra aos possíveis modelos a que ela poderia remeter, e, pressupondo-os como nulos (ou ao menos como não identificáveis), refuta quaisquer interpretações extratextuais de sua obra, "caracterizada apenas por uma localização e uma data".

Todavia, na contramão de seus intuitos, logo a crítica reincidiu num sentido estreitamente confessional, fazendo com que boa parte da narração do romance (se não toda ela) fosse entendida como produto da personalidade complexa de Pompeia.

A formação da leitura de viés biográfico

O primeiro estudo exaustivo a respeito d'*O Ateneu* veio a lume apenas seis meses após sua publicação em livro: "*O Ateneu* e o

romance psicológico", de Araripe Jr. (1978) foi publicado na seção "Novidades" da *Gazeta de Notícias* de 6 de dezembro de 1888 a 8 de fevereiro de 1889. Pautado na disposição psicológica do escritor como base de análise do romance, Araripe Jr. faz o que intitula uma crítica de ordem "biopsíquica" d'*O Ateneu*. De acordo com essa proposta inicial, o crítico divide sua análise em três momentos interdependentes: um estudo inicial da psique de Raul Pompeia; outro específico d'*O Ateneu*, contando com as inter-relações entre escritor e obra; e um último sobre as tradições literárias e seu diálogo com o estilo do romance.

No primeiro momento, a partir de impressões pessoais sobre Pompeia e sua natureza inquieta, Araripe Jr. (Idem, p.147) afirma um comportamento literário distinto daquele de escritores "objetivistas", como Honoré de Balzac, Émile Zola ou Aluísio Azevedo:

> Estas impressões, embora pessoais, não perdem a sua legítima importância. Submetidas ao processo de análise e verificada a sua contiguidade com os caracteres objetivos dos trabalhos de Raul Pompeia que já são conhecidos do público, fazem-me chegar à evidência de que o novo romancista pertence a uma classe de temperamentos literários muito diversa da a que se filiam, na França, Balzac e Zola, e no Brasil, A. Azevedo [...]. Como ninguém ignora, há homens de ação e homens de reflexão. A atividade poética não podia escapar a essa lei. Tanto existem artistas objetivistas quanto subjetivistas. O autor d'*O Ateneu* não se confundirá nunca com os artistas daquela classe.

Ainda de acordo com Araripe Jr. (Idem, p.162), avesso por temperamento aos escritores citados, Raul Pompeia aproxima-se inversamente das teorias "decadistas" de Paul Pierson, René Ghil e Stéphane Mallarmé, sem, contudo, absorver-lhes o pessimismo e o hermetismo literário, dado o caráter inato de suas qualidades expressivas:

> Felizmente, para as letras brasileiras, a música e o colorido são dons naturais em Raul Pompeia. [...] Apesar de tentado pelo desejo

de exprimir o invisível, apesar de suas tendências de artista aristocrático e sutil, essa circunstância permitiu-lhe desde logo o repúdio das loucuras da nova escola. *O Ateneu* parece, pelo menos, atestar, da primeira à última linha, que o espírito do romancista não se evadiu da realidade e que permanece imune do faquirismo literário já por mim assinalado.

Assim, sem definir o escritor como seguidor de um grupo literário ou de outro, Araripe Jr. (Idem, p.163, grifos do autor) aposta num meio-termo, mais adaptado ao temperamento complexo de Raul Pompeia: "A complicação do seu temperamento literário resume-se na seguinte fórmula: *um realista subjetivista*".

Definido o temperamento literário do escritor, o crítico passa a discutir o universo específico d'*O Ateneu* à luz da personalidade de Pompeia: sofrendo dolorosamente o contato com o colégio, o protagonista Sérgio atua no romance como "um eufemismo do escritor – uma objetivação, inconsciente, disfarçada, do pânico que atua no espírito do romancista toda vez que ele é obrigado a considerar direta ou indiretamente o *meio*" (Idem, p.170). À maneira de Raul, Sérgio luta contra o ambiente munido apenas do refinado sentimento artístico que contrapõe aos defeitos da sociedade uma visão ingênua e sensível.

Por um lado, o desajuste entre sua sensibilidade e a rigidez do internato depara-se com seu forte "instinto de conservação" e imaginação privilegiada, que redirecionam a violência do meio à distorção narrativa das memórias, reduzindo os elementos da sociedade a uma galeria de tipos caricaturizados (Aristarco, Venâncio, João Numa, Nearco, Rebelo etc.):

Graças à intensidade e presteza com que em sua imaginação tomam forma os mais insignificantes incidentes interiores, os estilhaços desprendidos do rochedo passam sem atingi-lo e, espalhando-se em roda, convertidos em dardos, fisgam os defeitos humanos involuntariamente personificados [...]. Os produtos da observação, portanto, longe de magoá-lo, retorcendo-se muito ao

natural, não tardam em assumir as proporções de perfeitas *caricaturas*. (Idem, p.172, grifo do autor)

Por outro lado, a sátira à sociedade do internato é relativizada pelo olhar intimista e subjetivo de um indivíduo especial (Sérgio), o que permite a sobreposição da caricatura pelo movimento conciliador de sua consciência:

> Como, porém, tudo isso nasce por contragolpe de um grande e poderoso foco de lirismo, a cada instante vemos, n'*O Ateneu*, escoar-se das suas formosas páginas essa superfetação caricatural, para surgir o elemento principal da unidade, que é o seguimento ou a sucessão dos estados de consciência de Sérgio: – o poema afetivo, a viagem do amor através de um caráter, de um temperamento, justamente na época de sua formação. (Idem, p.174)

Por intermédio da evolução da consciência do menino, registrada gradualmente nos títulos dos capítulos, é percebida sua severa sucessão de desilusões diante do rígido sistema moral do colégio, alheio às expansões afetivas próprias da fase de puberdade. Araripe Jr. (Idem, p.175) aponta na especificidade desse impasse o cerne do romance: "Em tese, e é o que pretende provar o livro de Raul Pompeia, o internato é o horror da sequestração sexual; quero dizer: o internato tem como função geral fazer esquecer o sexo".

Concluída sua análise das inter-relações entre Pompeia e seu romance, que, diga-se de passagem, acaba por aproximar *O Ateneu* daquele mesmo objetivismo naturalista repudiado pelo crítico, Araripe Jr. ressalva, porém, um elemento mórbido e ilegítimo em Sérgio: "Digo mórbido, talvez contra gosto do autor, porque, com efeito, a maior parte dos incidentes que tornam odioso o Ateneu do Dr. Aristarco são mais reflexo das sensações experimentadas pelo aluno do que produto da estrutura do instituto". Não explorando, todavia, esta distinção pioneira entre narrador, protagonista e autor, Araripe Jr. (Idem, p.192) conclui que, apesar de "composto de pequenos quadros independentes [...] que não se ligam por um

princípio estrutural [...] *O Ateneu* tem, contudo, uma profunda coesão de tons", pautada no pânico de Sérgio em relação ao internato.

***

O segundo estudo pormenorizado do romance foi escrito por José Veríssimo (1979) e publicado no *Jornal do Comércio* em 11 de fevereiro de 1907 a propósito do lançamento da segunda edição da obra (1906), intitulado "Raul Pompeia e *O Ateneu*". Nesse ensaio, José Veríssimo (1979, p.135), após um levantamento do sucesso relativo do romance nas letras brasileiras e do que considera um defeito do livro – a suposta insignificância da vida de um colegial de 11 anos perante o leitor –, aponta dois problemas fundamentais na construção do texto:

> Deste assunto resultam dois inconvenientes, se não defeitos, é o primeiro que apontando a ser um estudo ou representação de um caráter, a descrição do colegial que é o protagonista do livro, esse estudo se faz de personagem que não tem ainda, nem pode ainda ter um caráter, pois na sua idade o caráter ainda não está formado; o segundo que a ficção resulta em tese preconcebida, e todo o seu desenvolvimento obedece a esse preconceito. E constantemente, em todos os passos do livro, sem discrepância, o autor, homem feito, com a sua ciência da vida e o seu saber dos livros, a sua experiência de adulto, se substitui ao narrador apenas no começo da puberdade, qual ele o fingiu.

À análise do caráter do menino, sabotada desde o princípio pelo que considera uma suposta "atrofia" do caráter inerente à juventude, Veríssimo compreende a interposição de uma suposta "tese preconcebida" de Pompeia que substitui o narrador tão logo se estabelece uma distância temporal entre o adulto e o menino. Detendo-se na personalidade do narrador, José Veríssimo afirma que o escritor, ao contrário de Sérgio, possui uma visão de mundo bem definida, e, conquanto apresente evidentes influências do na-

turalismo francês, logo faz do romance um prolongamento de sua genialidade:

> [...] ao invés do Sr. Aluísio Azevedo, e de outros seguidores aqui dessa corrente literária, Raul Pompeia apenas lhe recebeu a essência, o íntimo do pensamento filosófico ou estético que o determinou, sem lhe adotar, senão com grande independência, os processos e cacoetes. É nesta autonomia de um espírito que sobrepuja as influências legítimas e ainda consentidas do seu momento e prevalece contra elas que se há de ver o maior testemunho da personalidade de um escritor. A personalidade de Raul Pompeia é intensa no *Ateneu*, que mais que um romance de escasso interesse dramático, é um compêndio de todas as inúmeras sensações e ideias que fervilhavam àquele tempo no cérebro em ebulição de um moço genial.

Desta forma, há finalmente para Veríssimo (Idem, p.136-9) uma série de equivalências que reproduzem no plano textual "as inúmeras sensações e ideias" do escritor: a inadaptabilidade do jovem protagonista ao colégio vincula-se estreitamente à "nervosidade" de Pompeia, deturpando a realidade vivida mediante descrições caricaturais de personagens e ambientes; os desenhos acrescentados à segunda edição do romance exemplificam a vocação analítica do escritor; as exposições teóricas das conferências do professor Cláudio correspondem à materialidade de seu pensamento etc.

Consolidação da leitura de viés biográfico

Partindo da biografia de Raul Pompeia feita por Eloy Pontes (1935), Olívio Montenegro (1953), em capítulo de seu *O romance brasileiro* dedicado ao autor e a *O Ateneu*, "Raul Pompeia" (publicado inicialmente em 1938), radicaliza a lição da crítica anterior estabelecendo um elo direto entre a personalidade de Raul Pompeia e seu romance conforme um interesse doentio de manutenção da própria aparência, regulada pelos sentimentos de timidez e de orgulho.

Discutindo inicialmente em duas partes de seu estudo a vida e os dramas de Pompeia, Olívio Montenegro trata do romance em uma terceira e última parte, derivada das anteriores. Nas duas primeiras, Montenegro (Idem, p.112-3, grifos do autor) afirma reiteradamente que a timidez e o orgulho do escritor fizeram de sua existência um longo martírio, ditando-lhe a veemência de sua conduta política e literária:

> Há na sua ação a mesma e tarada ênfase que se descobre nos seus livros: a ênfase do próprio eu. Não há nada mais enfático do que um *eu* à procura de uma confirmação que o robusteça. Daí as muitas contradições da vida de Raul Pompeia. [...] Quer dizer: o homem que fazia troça de Deus, que havia planejado em época de carnaval "um banquete no refeitório de um convento onde os sócios (tratava-se de uma sociedade de ateus boêmios) apresentar-se-iam em hábitos franciscanos e falariam em latim ou no jargão de Rabelais" – é o mesmo homem que fazia de uma pequena bandeira um relicário sagrado, senão uma espécie de fetiche.[4]

À semelhança destas contradições vivenciadas pelo escritor, Montenegro indica que "nos seus livros também Raul Pompeia dá a impressão amarga de uma natureza frustrada, uma natureza que se tivesse conservado até o fim num estado primitivo de acidez" (Idem, p.117).[5] Para o crítico, assim como Pompeia, o protagonista d'*O Ateneu* possui uma timidez e um orgulho ímpares, que dificultam o convívio com os demais colegas. Através de seu olhar, "os

4 O crítico exagera as informações presentes na biografia de Eloy Pontes (1935) a respeito do Clube Rabelais, sociedade boêmia à qual se refere, e zomba do nacionalismo jacobino do escritor, visto certa vez agitando uma bandeira na ocasião dos comícios populares contra a ocupação inglesa da Ilha da Trindade (como registrado também por Capaz, 2001).

5 Apesar desta postura evidentemente radical, Montenegro procura amenizá-la afirmando de passagem, na mesma página: "Este livro é um misto de romance, de memórias e de crônicas. Mas em tudo prevalece a imaginação romanesca do autor".

meninos são sempre, quase todos, uns maus homens, rudemente deformados pelas curiosidades mais safadas do sexo, e pelas dissimulações mais malévolas do caráter" (Idem, p.116-7).

Formado assim à imagem e semelhança dos traumas pessoais do escritor,

> [...] não surpreende daí que o *Ateneu* venha tão cheio de páginas que são mais propriamente crônicas, umas; de puro panfleto outras; e ainda páginas que nos parecem simplesmente retóricas, e que se metem às vezes, como um foguete, entre as melhores cenas do livro. São as cenas em que ele se esquece a si mesmo e recorda tão somente. Recorda não para criticar, mas para sentir; em que ele fica unicamente espectador da sua própria infância: quando recorda os seus brinquedos da primeira idade, os seus primeiros conflitos de sentimentos, as suas primeiras crises de vontade, as suas indecisões sexuais (Idem, p. 118).

Para além dessas puras recordações em que o romance adquire maior veracidade e o romancista acaba como "espectador da sua própria infância", Montenegro (Idem, p.121) considera finalmente que o romance perde em vivacidade e se torna "um verbalismo intrincado e difícil", uma vez que "ele [Raul] não parece infundir nenhuma verdadeira vida ao que é abstrato, como não parece infundir nenhuma realidade aos fatos, embora objetivos, mas que não sentiu ou experimentou em si mesmo".

***

Por sua vez, em estudo realizado em 1941 e publicado no livro *Aspectos da literatura brasileira* de 1943, "*O Ateneu*", Mário de Andrade toma a lição da crítica literária anterior não com base na timidez e no orgulho de Pompeia, como Montenegro, mas sim em seu interesse mesquinho de vingança pessoal.

De acordo com Mário de Andrade (1978, p.173), "Raul Pompeia foi um revoltado e isso lhe ditou a vida penosa e a obra irregu-

lar". Fatalmente ferido pelos anos de internato no Colégio Abílio, o escritor vinga-se da sociedade exagerando intencionalmente seus traços mais salientes e englobando-os na caricatura mordaz que representa *O Ateneu*:

> [...] quem quer que leia com maior intimidade *O Ateneu*, percebe logo que o romancista se vinga. Atira-se com um verdadeiro furor destrutivo contra tudo e contra todos do colégio, numa incompreensão, numa insensibilidade às vezes absurda e mesmo odiosa dos elementos que formam a difícil máquina da vida. Raul Pompeia se vinga. Se vinga do colégio com uma generalização tão abusiva e sentimental que chega à ingenuidade. Realmente era preciso que o grande artista tivesse excessiva consciência da sua constituição de tímido e irrealizado, enorme falso respeito dos princípios morais da família, pra botar toda a culpa de sua tragédia pessoal no processo educativo do internato (do *seu* internato), e, mais que odiá-lo, se vingar dele com tamanha e tão fogosa exasperação. (Idem, grifo do autor)

Para Mário de Andrade (Idem, p.134), merece destaque no livro a insensibilidade de Pompeia perante a adolescência e a amizade: poupando apenas o pai, único que "respeita preconceituosamente" e contra o qual não tece "a menor palavra de amargura", descreve todos os personagens masculinos "com malvadez, grotescos, invejosos, insensíveis, perversos ou brutais". Seu suposto ódio pelos homens estende-se por toda a adolescência, avançando descrições injuriosas à menina Amélia e à canarina Ângela.

Tal insensibilidade ante a adolescência deriva para o crítico da já mencionada falta do sentimento de amizade no escritor. Citando trechos da biografia de Eloy Pontes (1935) e do livro de memórias escrito por Rodrigo Octávio (1978), Mário de Andrade (Idem, p.179) toma a completa falta de amigos íntimos de Raul como dado preponderante para a inexistência de amizades verdadeiras no romance, e afirma que, "no mais, todas as relações íntimas, todas as 'amizades' entre adolescentes do Ateneu, se reduzem a casos grosseiros de homossexualidade".

Tão exageradamente pessoal é o tom do romance que, para o crítico, *O Ateneu* permanece alheio à crítica social dos internatos e restrito às intempéries do protagonista. Para ele, "Sérgio é quando muito uma autobiografia psicológica, na qual podemos viver e incorporar ao nosso drama os dramas alheios" (Idem, p.180). Elucidam ainda a suposta alienação do livro os discursos do professor Cláudio, nos quais o escritor defende os princípios mais gerais da existência do internato:

> Esta parece ser a opinião crítica de Raul Pompeia sobre os internatos, pois, da mesma forma, noutro capítulo, ele se permite, pela boca do mesmo Dr. Cláudio, uma digressão estética visivelmente pessoal, esposando as ideias evolucionistas do tempo. [...] Se é possível generalizar por vezes e se os casos e dramas psicológicos vividos no *Ateneu* são eternamente os mesmos tratados por Jules Vallès, um Gabriel Chevalier, um Otávio de Faria, [...] *O Ateneu* se restringe às proporções menos sociais e mais individualistas de um 'caso'. O Raul Pompeia fechado não conseguiu abrir o seu 'caso' para o campo mais fecundo das generalizações: há uma desumanidade vasta no *Ateneu*. O grande artista não realizou essa forma de naturalismo crítico que pouco tempo antes Aluísio de Azevedo alcançara na *Casa de Pensão* e no *Cortiço*. (Idem, p. 180-1)

Concluindo sua análise, Mário de Andrade (Idem, p.183) tece observações e elogios a respeito do estilo do romance e das qualidades do texto, assinalando que, por seu esmero formal, e apesar das limitações do romance, "Raul Pompeia inconscientemente foi a última e derradeiramente legítima expressão do barroco entre nós".

A herança da leitura de viés biográfico

Podemos enumerar outros críticos que, seguindo a tradição formada e consolidada pelos já assinalados, aplicaram e expandiram as mesmas deficiências qualitativas da primeira interpretação da

obra a partir do escritor, considerando-a ora exemplo de sua complexidade (Araripe Jr.), de sua genialidade (José Veríssimo), de sua timidez ou de seu orgulho (Olívio Montenegro), ou ainda de seu caráter vingativo (Mário de Andrade). São eles: Temístocles Linhares (1957), Artur de Almeida Torres (1972), Maria Luiza Ramos (1957), Brito Broca (s/d), Fábio Lucas (1995) etc.

A leitura de viés social

Uma segunda maneira possível de abordar os problemas da memória em uma narrativa de primeira pessoa é a de entendê-la não como uma confissão pessoal, mas sim como uma forma de testemunho e de posicionamento crítico perante uma realidade adversa, tomada em função de uma necessidade presente tanto do narrador quanto do grupo social de que ele faz parte. Nessa direção, podemos visualizar uma segunda tendência interpretativa d'*O Ateneu* comprometida em relegar a equiparação imediata entre Sérgio e Pompeia para um segundo plano, a fim de analisar não mais a biografia do escritor, mas as relações internas de dominação e de poder entre o protagonista e a instituição do Ateneu, mosaico de jovens egoístas, de mestres reticentes e de um diretor preocupado quase unicamente com o fluxo e o balanço financeiro dos alunos. Em outras palavras, trata-se de uma problematização dos dados narrativos do romance a partir de sua significação social, i.e., enquanto "microcosmo" do Brasil monárquico.[6] Assim, igualmente atenta às nuances do contexto de produção do romance no quadro das demais obras literárias de sua época, a proposta específica desta leitura para *O Ateneu* pode ser resumida, com certa imprecisão, nestas linhas gerais: inserido em um contexto negativo de circulação das obras literárias, seja pela escassez de público consumidor

6 O termo "microcosmo" é antigo na fortuna crítica do romance, e já aparece no estudo pioneiro de Araripe Jr. (1978, p.171). O sentido inicial do termo, todavia, é o de uma máquina literária de sensações, fechada em si mesma.

de literatura, seja pela conturbação política dos anos de transição da Monarquia para a República, *O Ateneu* é um livro em que aparecem condensadas as lutas da intelectualidade contra essa mesma conjuntura negativa por meio da denúncia e da crítica às bases da sociedade imperial na imagem de um internato falsamente pedagógico, governado por um empresário que esconde seus privilégios por detrás de uma falsa aparência de moralidade.

Se, por um lado, a tendência anterior antepõe a biografia do escritor ao texto e encontra no processo narrativo do romance uma reprodução fiel da interioridade de Pompeia, essa segunda leitura da obra compreende a narração de Sérgio como uma via de mão dupla: representante de uma pequena elite privilegiada, visto que interno em um colégio de ricos, Sérgio evidentemente fala por si e por essa pequena elite; todavia, ao reordenar literariamente seu passado, o mesmo Sérgio como que simula a posição problemática do intelectual da época (a mesma de Pompeia e de muitos outros), assumindo uma posição ativa perante seu passado, consciente ou inconscientemente. Disso surge a possibilidade de uma discussão aprofundada dos mecanismos narrativos do romance, bem como uma maior relativização da visão de mundo veiculada por Sérgio.

Formação da leitura de viés social (Nestor Victor)

Nestor Victor dedicou dois breves ensaios de seu livro *A crítica de ontem* (1919) para o estudo de Raul Pompeia e d'*O Ateneu*. O primeiro deles, "Raul Pompeia", escrito em 1898, trata mais especificamente da biografia do escritor, apresentando apenas por vezes comentários a respeito de seu romance. Nestes comentários, seguindo a herança já delimitada dez anos antes por Araripe Jr. (1978), Nestor Victor (1919, p.36, 40) entende o livro como "uma mal dissimulada autobiografia", cujo destaque nas letras brasileiras se deve à "inteligência propriamente superior" com que foi escrita, apesar de sua "magra, engelhada, implicante edição, que parecia provinciana, mato-grossense", e da qual "nem quase se ouvia falar,

senão em rodas muito especialistas, num murmúrio pálido de despeito descoroçoado".

Já no segundo ensaio, "*O Ateneu*, de Raul Pompeia", escrito logo após a segunda edição do romance de 1906, aparece uma orientação contextual mais definida. Após uma série de lúcidas observações sobre seus primeiros contatos com o romance, Nestor Victor (Idem, p.237) afirma que "a tendência revolucionária da época, o amor sistemático à iconoclastia, revelado em cada uma das páginas do *Atheneu*", pode ser visto de maneira mais distanciada em seus dias, e que o teor crítico do romance, entendido no momento de sua primeira publicação como crítica à monarquia, figurou, nos tempos de sua segunda edição, como crítica às instituições de ensino:

> Quando Raul Pompeia compôs este seu livro, que representa uma crítica a determinada casa de ensino, a atmosfera se lhe oferecia tão favorável, que ele foi, por assim dizer, um órgão eventual da opinião avançada. O fato principalmente de representar aquele instituto como que um ramo oficioso do edifício político então vigente, fazia com que os espíritos revolucionários da época o englobassem, sem mais exame, na condenação voltada ao regime. Vão longe esses tempos agora, e quem relê presentemente as páginas do *Atheneu*, severas, até apaixonadamente tendenciosas, se o quiserem, mas enfim honestas, como boa pintura que ambicionavam ser, há de concordar que essa catilinária de outros tempos vale hoje por um elogio ao objeto das suas objurgatórias, porque proporciona a comparação entre o que por essa época se conseguira organizar e os tristes desmanchos e desmantelamentos que ora por toda parte, em matéria de ensino, é o que mais ou menos se vê.

Fazendo referência, assim, a uma suposta leitura estreitamente política do romance veiculada pelos contemporâneos, Nestor Victor historiciza o processo de recepção do romance e coloca em perspectiva a própria significação crítica do texto, entendido como arma ideológica contra a Monarquia e como prova do descaso geral com a educação.

Reconhecendo, por fim, os limites de sua leitura, Nestor Victor (Idem, p.239) tece elogios ao romance e vê em suas qualidades uma esperança latente da literatura diante das dificuldades do meio nacional: "O brasileiro que lê um livro como este tem o direito de ganhar um pouco de confiança na raça, de firmar-se na crença de que, malgrado tudo, nós somos capazes de alguma coisa".

Consolidação da leitura de viés social (Alfredo Bosi e Flávio L. Chaves)

Alfredo Bosi faz uma breve análise d'*O Ateneu* em sua *História concisa da literatura brasileira*, onde retoma a análise dos elementos sociais do romance após um hiato de mais de cinquenta anos perpassados em grande parte por leituras de viés biográfico. Consciente desse hiato, e apesar de concordar de início com os elementos usualmente apontados pela crítica a respeito da íntima relação entre o memorialismo da obra e o passado do escritor, bem como das possíveis manifestações edipianas traduzidas nas figuras de Aristarco e Ema, Bosi (1982, p.204-5) afirma que "Raul Pompeia era artista, e artista cônscio do seu ofício de plasmador de signos", não se limitando à "literatura de confidência e evasão que marcou quase toda a prosa romântica". Pelo contrário, para o crítico, "ela [sua obra] vai além da projeção: tematiza os escuros desvãos da memória em torno de ambientes, cenas, personagens, e molda as estruturas obtidas no nível da palavra descritiva, narrativa, dialogada", trabalhando a linguagem até emprestar-lhe uma "plasticidade nervosa" de todo alheia à confissão (Idem).

Como causa dessa "plasticidade nervosa", Alfredo Bosi (Idem, p.206) aponta no narrador a experiência traumática de ruptura com a vida familiar, o que, transformada em testemunho, aproxima-se das experiências de Pompeia e do ambiente em que ele viveu sem haver uma linearidade entre os termos, mas sim uma homologia:

> O dado original da ruptura foi matriz de infelicidade para o adulto. Raul Pompeia-Sérgio não perdoou à vida o ser lançado à

> indiferença cruel da escola, e à sociedade com os mais fortes. [...] À cura de Sérgio se seguirá o incêndio da escola, fecho do romance. Também o suicida Pompeia não aceitou o fardo excessivo que lhe impunham as palavras do pai [...]. O ato de incendiar o colégio é homólogo ao suicídio: um e outro significam uma recusa selvagem daquela vida adulta que começa no internato.

Neste sentido, ao ser apresentado à vida adulta, Sérgio depara-se com "a fachada composta e brilhante do processo educativo, onde se pode ver em miniatura o decoro das instituições do Império que o ardente republicano Raul Pompeia então combatia" (Idem). Da mesma forma, mas em um plano mais profundo, Sérgio entra em contato com diversos níveis da sociedade através do colégio, "microcosmo" do Brasil da época:

> A escola é o microcosmo em vários níveis. No da direção, onde a mola do divino Aristarco é o dinheiro; mas também entre os alunos cujas atividades tecem uma rede de interesses econômicos. [...] Mas o trágico é que a escola, como a sociedade, na sua dinâmica de aparências, finge ignorar a iniquidade sobre que se funda. Tomando hipocritamente o dever-ser como a moeda corrente e o que é como exceção a ser punida, a praxe pedagógica não baixa o tom virtuoso que se ouve nos discursos de Aristarco e se perpetua nas máximas gravadas nos ladrilhos do colégio. (Idem, p.206-7)

Assim, para Alfredo Bosi (Idem, p.208, grifo do autor), tanto o enredo como os perfis sombrios dos jovens "configuram o mundo do *ressentimento* em que estava mergulhada a personalidade de Pompeia", cujo posicionamento crítico pode ser mais bem compreendido a partir das três conferências do professor Cláudio, porta-voz do escritor no romance. Na primeira, sobre cultura brasileira, Pompeia denuncia a letargia da vida nacional sob o reinado de um tirano de sebo; na segunda, sobre a arte em geral, ataca a concepção romântica de arte e defende uma produção artística "pré-freudianamente [entendida] como educação do 'instinto sexual' e nietzschianamente como 'expressão dionisíaca'"; na última, "aponta os vínculos que

prendem a escola à sociedade, fazendo refluir desta para aquela a lei da selva, a seleção dos mais fortes [...] 'Não é o internato que faz a sociedade, o internato a reflete. A corrupção que ali viceja vai de fora'" (Idem).

Deixando entrever certa dose de influência "biografista", o crítico assinala por fim o talento artístico de Pompeia como fundamental para sua superação do romance de tese, largamente desenvolvido por seus contemporâneos.

***

Flávio Loureiro Chaves (1978, p.52, grifo do autor), por sua vez, em "O 'traidor' Raul Pompeia", ensaio incluído em seu livro *O brinquedo absurdo*, apura ainda mais a interpretação social do texto a partir de conceitos de Georg Lukács e de Michel Zéraffa, dos quais extrai o pressuposto de que todo "grande romancista realista se porta como um *traidor* em relação à situação ideológica na qual [sua] obra está inserida", explicitando no plano estético as contradições inerentes à sociedade em que vive.

A seguir, transpondo esta reflexão para *O Ateneu*, Chaves (Idem, p.52-3) detecta dois planos distintos "sob o disfarce da simples crônica de saudades": a narração do adulto que rememora, concernente ao "microcosmo" da experiência pessoal de Sérgio e do internato, e seu substrato ideológico, ligado ao "macrocosmo" da sociedade a que pertenceu Pompeia através da célula familiar:

> É aí que o Ateneu assume a função microcósmica; essa figura de redução, que assemelha intencionalmente o colégio ao lar de onde o menino Sérgio foi extraído, vem a ser, pelo seu inverso, um elemento de ampliação. Relacionado à célula matriz – a família – o Ateneu é proposto, consequentemente, como o reflexo direto da estrutura social no seu conjunto. Não deve surpreender, portanto, que logo adiante, quando começam a agir os mecanismos que regulam a vida coletiva do internato, a sua dinâmica reproduza as relações comerciais da sociedade maior.

Sendo esses dois planos mutuamente dependentes, o crítico julga estar na interseção de ambos o uso estilístico da caricatura, através do qual desponta a dimensão sociológica dos personagens, como, por exemplo, ocorre com Aristarco, "arquétipo exemplar da estrutura capitalista na qual o *educador* e o *empresário* aparecem como aspectos simultâneos e inseparáveis duma mesma realidade" (Idem, p.54, grifos do autor). Assim, por meio da caricatura, o discurso social que subjaz aos personagens:

> [...] pode vir para o primeiro plano da indagação crítica: e, então, conceitos como *lucro*, *crédito*, *interesse*, *investimento*, *exploração* adquirem um peso considerável pois integram o vocabulário do narrador que não vacila em empregá-los, até com insistência, na expressão verbal da sua realidade microcósmica [...]. Assim também se revela indiretamente – e nem por isso com menos clareza – a reificação da sociedade que tem no Ateneu e no pequeno déspota que o dirige a sua projeção perfeitíssima e depurada. (Idem, p.57-8, grifos do autor)

Após uma discussão a respeito da classificação do romance como de formação, o crítico passa a tratar do caráter memorialístico do livro, destacando o estranhamento do narrador ao reconsiderar seu passado ("reação do contraste") e a consciência que com isso ele adquire da sociedade de então:

> No texto d'*O Ateneu* é precisamente essa *reação do contraste*, induzindo o narrador ao correlato conceito de repugnância, que abre o abismo entre o indivíduo e a sociedade acarretando, ainda mais, a intuição de um mundo que se corrompeu. Este *pressentimento da solidão moral* qualifica a sensação do estranhamento no universo psicológico de Raul Pompeia, instaurando a cisão – aqui irremediável – entre a *sociedade* enquanto instituição concreta e o *social*, isto é, um projeto das relações humanas tais como um dia o menino Sérgio as pretendeu sob a ótica ingênua dos seus ideais. (Idem, p.63, grifos do autor)

Seguindo as observações de Lucien Goldmann sobre o conceito lukácsiano de "herói problemático", e após conferir alguns exemplos da corrupção social do Ateneu, o crítico ressalva: "no discurso psicológico [do narrador], que contempla simultaneamente o contexto social e a pessoa [de Sérgio], o relativismo individualista da personagem surge [...] como a correspondente antítese do relativismo ético da engrenagem" (Idem, p.68); i.e., se o narrador opta por contrapor-se em um primeiro momento à degradação do colégio,

> [...] seu discurso não chega a completar ideologicamente uma crítica frontal à estrutura social implicada; o leitor a deduz indiretamente, através da análise textual, nesta metamorfose da personagem. E, assim, *O Ateneu* constitui antes de mais nada a narrativa duma degradação individual, balizada nos termos do memorialismo que privilegia sempre o ponto de vista duma primeira pessoa, estabelecendo a simbiose narrador/personagem. (Idem, p.69)

A seguir, conferindo uma série de exemplos da formação moral deficiente de Sérgio no Ateneu, o crítico chega ao limiar de sua interpretação ao tratar da defesa do internato enunciada pelo professor Cláudio, porta-voz do escritor, e afirma que:

> [...] o discurso social [do romance] precisa, então, ser lido numa dimensão dialética. Por um lado, revela a degradação do contexto social arguido, cujas mazelas são trazidas a furo no curso da narrativa. Por outro lado, contraditoriamente, Raul Pompeia assume a ótica do individualismo burguês e esta o impede de totalizar uma crítica global, uma impugnação do contexto em que se deu a experiência relatada. (Idem, p.75)

Compreendendo a defesa do internato como um deslize, Chaves (1978, p.76) conclui: "Embora a narrativa revele uma visão do mundo partidária e parcial – no caso presente o individualismo burguês de Raul Pompeia – também renega o seu próprio pensamento diretor quando nos apresenta a existência de contradições

insolúveis". Disso resulta, apesar de tudo, uma visão "traidora" das ideologias de então.

A herança da leitura de viés social

Diversos críticos ampliaram o escopo da análise social do romance a partir de seus termos mais essenciais. Porém, ao contrário da herança interpretativa anterior, ainda são recorrentes as leituras de viés social do texto, que ganharam bastante força com as contribuições mais recentes dos Estudos Culturais. São eles (dentre outros): Zenir Campos Reis (1998), Benjamin Abdala Júnior (1999), Ivan Teixeira (1998), Clélia Jubran (1980), Luciana Stegagno-Picchio (1997), Rubens Arantes Corrêa (2001, 2010), Vilma Marques da Silva (2007), Kleber Garcia Campos (2001), Roberto de Oliveira Brandão (1995), Fernando Balieiro (2009), Durval Ártico (1983), Lorenza Lakimé Jareski (2005) etc.

A leitura de viés revisionista

Uma última forma de avaliar os problemas relacionados à narrativa de memórias é a de tomar como relativos os dados ficcionais reordenados pelo narrador, questionando a incerteza em que estão dispostos os termos a partir dos interesses do narrador-memorialista. Assim, sem derivar o passado de Sérgio de um impulso puramente confessional de Pompeia ou de um testemunho indiretamente coletivo da intelectualidade da época, destaca-se o reconhecimento mais geral dos diversos elementos presentes na obra à luz do drama existencial do narrador e da pouca confiabilidade subsequente de seu relato. Nesse sentido, a proposta mais elementar de uma terceira via de interpretação da obra, que chamaremos de viés "revisionista" pela precaução metodológica no trato tanto do texto literário quanto dos conceitos mais recorrentes de sua análise, pode ser resumida, com grande imprecisão, por estas reflexões mais bá-

sicas: contraditório desde seu subtítulo ("Crônica de saudades"), *O Ateneu* é não obstante um universo regido pelos dramas pessoais do narrador, que lhe conferem o anteparo lógico, emocional e estilístico de que carecem as descrições e caracterizações unilaterais dos ambientes e dos colegas de internato, bem como as experiências por vezes improváveis de Sérgio acerca da interioridade de outrem.

Evidentemente, trata-se de uma linha interpretativa mais "textual", cujo aparecimento na década de 1950 tem algo de semelhante a uma consequência lógica e necessária; sua proposição é dada sobre as contradições das demais, como a interposição ficcional de Sérgio – avessa à "vingança" do escritor – e a defesa teórica do internato – conflitante com o conceito de "microcosmo".

Formação da leitura de viés revisionista (Lúcia Miguel-Pereira e Lêdo Ivo)

Lúcia Miguel-Pereira faz uma análise d'*O Ateneu* no capítulo "Raul Pompeia" de sua *História da literatura brasileira: prosa de ficção* (1.ed. 1950). Logo de início, o romance é designado pela autora como "um romance estranho", diferente dos demais do mesmo período. Misturando os gêneros do romance e de memórias, bem como influências de Machado de Assis e dos naturalistas, *O Ateneu* oferece diversas possibilidades de leitura, das quais, dada a complexidade de sua forma, Miguel-Pereira (1973, p.108) descarta de antemão a leitura de viés biográfico:

> No momento há de ter sido de grande interesse descobrir os traços de semelhança entre o Ateneu e seu modelo, saber até que ponto no narrador se encarnara o autor. Hoje já não importam tais indagações. Não sofrendo dos defeitos tão comuns nas obras intencionais, o livro como que se desprendeu completamente das circunstâncias de que se originou. Pela força que a anima, a figura

> do diretor Aristarco se libertou da do barão de Macaúbas, se dela nasceu; tem as características da criação artística que, se não prescinde da experiência, aproveita-a apenas como material de construção, como o barro dos escultores, transformando-a livremente. Assim todas as outras, ainda a de Sérgio.

Ao contrário, a crítica opta por uma análise pautada no que há de universal e impessoal na obra – o sentimento de solidão vivido pelo protagonista Sérgio:

> O seu drama será o de Pompeia? Parece provável que o seja [...]. Mas o que sobretudo ele personifica é a dor dos primeiros contatos com a vida, o choque de quem se vê de repente num ambiente desconhecido – e o percebe hostil. Para exprimir esse sofrimento, Pompeia escolheu uma criança e um colégio, como poderia ter escolhido um recruta e uma caserna, uma mulher e a nova família onde entra pelo casamento. (Idem)

Discorrendo sobre a personalidade de Sérgio, a autora sintetiza seu dilema como o de não resolução entre "[...] ser protegido e afirmar-se, fundir-se e diferenciar-se, possuído da grande timidez e do grande orgulho pelos quais principalmente se explica a personalidade de seu criador" (Idem, p.112).

Ressaltada esta dupla necessidade do protagonista, a autora faz um inventário das tentativas frustradas de aproximação de Sérgio em relação aos colegas, pelo qual refuta igualmente a leitura de viés social:

> Essas baldadas e repetidas tentativas de sair de si, de se completar pela compreensão – o drama de Sérgio – formam, como a homossexualidade que se insinua nas relações entre adolescentes, o tema substantivo do livro; a crítica ao sistema educativo do colégio – os castigos infligidos aos alunos, o regime de espionagem, de hipocrisia instituído por Aristarco, a impostura deste – será o tema adjetivo. (Idem, p.115)

Assinalando a questão psicológica como o elemento fundamental do romance sem, contudo, derivá-la da personalidade íntima de Raul Pompeia, Lúcia Miguel-Pereira considera o romance "uma sucessão de quadros, dos quais alguns perfeitos, como o banho de piscina e a morte de Franco", ao que indica uma nítida influência do impressionismo literário e uma forte preocupação formal do escritor.

Finalmente, a autora sintetiza o caráter contraditório de Sérgio em uma conclusão que tanto revela as contradições da obra quanto as insuficiências da fortuna crítica em compreendê-la:

> Raul Pompeia visava apenas aos conflitos e problemas interiores; para situá-los é que recorreu às descrições detalhadas; não quis explicar Sérgio pelas reações do seu temperamento em face do internato, mas criou, sem se valer dos dogmas em moda, um menino inadaptado, prisioneiro do próprio eu, cujo caminho ninguém encontrou. (Idem, p.116)

***

Lêdo Ivo, por sua vez, faz um estudo exaustivo de Pompeia e sua obra em *O universo poético de Raul Pompeia*, onde analisa especificamente *O Ateneu* em três de seus quatro capítulos: "O rei e o espetáculo", "O edifício alegórico" e "Os prestígios da noite".

No primeiro deles, "O rei e o espetáculo", Lêdo Ivo salienta inicialmente o caráter único do romance, que, desde sua publicação, vem beneficiando-se dos equívocos da crítica em favor de sua integridade. Ao contrário das leituras anteriores, Lêdo Ivo (1963, p.14) preconiza uma análise que se baste às indicações conferidas pela singularidade do texto, cujo fundamento compreende como o drama existencial de Sérgio:

> Tudo nessas páginas vibrantes e maravilhosas, de singular pintura, conflui para proclamar como é ilusória a faina do homem que, com a sua base fantástica de esperanças, procura dividir em etapas diversas uma atualidade vital que deve ser encarada e aceita como

um bloco maciço. E, na raiz de sua primeira experiência, pulsam o ressentimento, a revolta e a amargura.

Dados os tons das experiências de Sérgio – ressentimento, revolta e amargura –, que sintetizam os aspectos existenciais do romance, Lêdo Ivo (Idem, p.15) salienta paralelamente o caráter social do colégio, instituição preocupada "em fazer dinheiro", como um elemento universal capaz de desvendar "as verdades da vida" no que elas possuem de hipócritas e enganadoras: "*O Ateneu* não é apenas uma escola: é a escola da vida. E, leitor e aluno invisível e imaginário sentado na eventual cadeira vazia da sala de aulas [...], vemos desfazer-se, a cada passo, uma das ilusões da vida e do mundo".

Revestindo-se para o crítico, pois, tanto de uma denúncia universal das ilusões da vida quanto das desigualdades sociais do Brasil da época, o romance foi infelizmente muito mal interpretado até então. Revendo a fortuna crítica do romance, onde destaca nomes como os de José Veríssimo, Mário de Andrade, Sílvio Romero, Araripe Jr., Agripino Grieco, Afrânio Coutinho e Eugênio Gomes, o autor julga "os manuais de história de literatura" como "contagiosos", principalmente aqueles que dizem respeito à leitura de viés biográfico do texto (Idem, p.20).

Retornando à análise d'*O Ateneu*, Lêdo Ivo (Idem, p.28) comenta diversas observações suscitadas pela obra (semelhança com os textos de Machado de Assis, profusão de análises psicológicas, distanciamento da voga naturalista do período etc.), afirmando a diversidade estilística do romance:

> [...] na verdade ele [*O Ateneu*] é uma tapeçaria estilística, urdida lúcida e intencionalmente para conter as várias figurações que nele coabitam, entrelaçadas e harmônicas, todas concorrendo para fornecer ao leitor a imagem e o sentido exatos da grande figura verbal que é a obra em sua totalidade.

No segundo capítulo, "O edifício alegórico", Lêdo Ivo (Idem, p.33) reincide na diferença entre Pompeia e os escritores naturalistas, ressaltando elementos de sua obra como a "exacerbação analí-

tica, o primado do individual, a *écriture artiste* (...), o pessimismo fundado na própria natureza do homem e não apenas nas colisões decorrentes da convivência social" etc.

A seguir, Ivo (Idem, p.42) discute as semelhanças entre *O Ateneu* e as *Canções sem metro*, bem como os recursos estilísticos empregados pelo autor por influência da poesia de Charles Baudelaire e de Victor Hugo, considerando o internato como um vasto "edifício alegórico", que abrange desde as relações econômicas entre os internos até suas perversões sexuais mais íntimas.

Posteriormente, ao discutir sobre o tempo no romance, Lêdo Ivo (Idem, p.55-6) indica que tamanha é sua importância que surge da memória do narrador Sérgio todo o material da narração, que se inicia e encerra por reflexões a respeito da transitoriedade da vida: "A memória das sensações [...] representa, sem dúvida, um fato novo na literatura brasileira. É uma nova e surpreendente visão das coisas e dos momentos, avaliados em sua essencialidade".

No terceiro capítulo de seu livro, "Os prestígios da noite", Lêdo Ivo (Idem, p.59) reafirma ser *O Ateneu* um "romance poemático", próximo à modernidade de Alain-Fournier, Jean Giraudoux e Virginia Woolf, passando então a discutir outros textos do escritor.

Consolidação da leitura de viés revisionista (Silviano Santiago)

Silviano Santiago realiza um estudo pormenorizado do romance de Pompeia em "O Ateneu: contradições e perquirições", ensaio presente no livro *Uma literatura nos trópicos* (1968). De início, o crítico faz uma referência direta à leitura de Lúcia Miguel-Pereira e avalia-a como aquela que melhor apreendeu as contradições do romance – um suposto "misto de romance e memórias" oscilante entre a influência de Machado de Assis e dos naturalistas, de estilo sóbrio e rebuscado, aparentemente um *roman à clef*, mas em essência o "drama da solidão" (Santiago, 2000, p.66). Propondo-se a analisar o romance a partir dessas contradições, o crítico faz um

breve comentário ao insucesso das críticas anteriores do romance em tomar apenas um de seus aspectos, resultando fatalmente numa leitura quase sempre coerente, mas necessariamente limitada.[7]

A primeira contradição que Santiago (Idem, p.68) assinala é a de ser *O Ateneu* um romance narrado em primeira pessoa sem aceitar "a retórica do gênero em que se inclui voluntariamente", i.e., sem realizar um estilo singelo que possa demarcar a falta de aprendizado literário do narrador à semelhança do protagonista, ainda menino. O crítico dá como exemplos de tal "retórica do gênero", a que chama de "falso natural", *O menino de engenho* e *Doidinho*, de José Lins do Rego, *A marca*, de Fernando Sabino, dentre outros:

> Falso natural: no adjetivo a busca de um estilo que não se adapta ao autor [...], mas ao narrador-personagem [...]; o despojamento necessário para que a inteligência, o refinamento, a cultura e a sensibilidade do primeiro não tornem inverossímil a história contada pelo narrador-personagem. *Falso*, ainda, a marca visível de uma deformação voluntária e necessária para que haja uma cumplicidade fotográfica, afetiva e superficial entre o narrador e a personagem. (Idem, p.69)

Desta forma, em um romance onde o "falso natural" fosse aplicado irrestritamente, o leitor logo entenderia a mensagem e estabeleceria uma ligação com o autor, juntos contemplando a obra e julgando livremente os erros e defeitos do narrador-personagem;

---

7 As referências do crítico à fortuna crítica da obra, além de coerentes, são bem-humoradas, como podemos ver nessa revisão sumária: "Lúcia Miguel-Pereira – para ficar apenas com os contemporâneos – com a ajuda de Capistrano de Abreu julga *O Ateneu* um 'romance estético e parnasiano'; já Mário de Andrade sofridamente o coloca entre os naturalistas, e Eloy Pontes acredita que 'sem escapar às influências claras de seu tempo, fugiu às grosserias com que elas impregnaram seus contemporâneos'. [...] Aí estão pelo menos três posições-chaves definidas: ponta-direita, Mário; ponta-esquerda, Lúcia; centro, Eloy. Fácil seria descobrir os diversos meias-esquerdas e meias-direitas, e mesmo os que, saindo do campo histórico, se infiltraram pelo século XX adentro em flagrante impedimento." (Santiago, 2000, p.67).

tal seria, portanto, o caso de uma "obra irônica", onde tudo fosse passível de crítica "em virtude mesmo da singeleza e da ingenuidade do conteúdo e do invólucro" (Idem, p.70).

Contudo, de acordo com Santiago, o narrador recusa que se faça uma aliança amigável entre leitor e autor "com o intuito único de julgá-lo"; por todo o romance, ele demonstra um "complexo de perseguido", de que são exemplos sua apresentação à classe pelo professor Mânlio ou sua reprovação pública por Aristarco no "Livro de Notas" (Idem, p.70-1). Assim, *O Ateneu* rejeita a dissociação entre narrador e autor, própria do "falso natural", distanciando o narrador do personagem e, com isso, aproximando-o do autor-leitor: o julgamento do personagem passa a ser feito no nível da narração, pois "é Sérgio-narrador que critica Sérgio-personagem e que espera receber o beneplácito do leitor e do autor", valendo-se de um estilo sofisticado, adulto e irônico, como aquele presente nas conferências do professor Cláudio, em todo diverso de um possível estilo adolescente (Idem, p.72).

A respeito deste papel seletivo e mediador do adulto, Silviano Santiago (Idem, p.74) aponta que "se percebe logo por parte de Sérgio-narrador uma atitude de apadrinhamento: Sérgio-personagem tinha sofrido dores e remorsos [...] que afinal não devia ter sofrido, pois tudo se reduzia, numa nova e atual análise dos acontecimentos, a um mero e desprezível problema econômico".

A segunda contradição apontada pelo crítico no romance é a de ser ele uma "Crônica de saudades" que reduz os tempos presente, passado e futuro a "uma concepção juvenil, convalescente e estática do Tempo", baseada inteiramente no tempo presente. Tal concepção é supostamente a que procura seguir o narrador do início ao fim da obra por conselho de seu pai, preocupado com os estigmas que deixariam no filho uma longa contemplação do passado ou do futuro:

> Tempo, ocasião passageira dos fatos, funeral para sempre das horas. Avivando em pizicato a ação no momento em que é praticada, deixando-a solta no ar, de passagem, sem memória e sem

> esperança, Sérgio se liberta artificialmente (ou pelo menos conscientemente) do julgamento ético que é feito, como dizem nos meios jurídicos, pelo estudo dos "bons antecedentes". Encerrando por outro lado o passado como um cadáver num mausoléu erigido a Saturno [...], reconhecendo pois o passado distante e inofensivo, apagado por força de miopia, não deixando de modo algum que viesse aflorar nas águas do presente, ou se prolongar subterraneamente até o futuro, só assim Sérgio pôde entregar-se à saudade. (Idem, p.76)

Após uma breve comparação com *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, Santiago (Idem, p.78) arremata o sentido das memórias no romance de Pompeia, a partir dessa acepção negativa de "saudade":

> Daí a ambiguidade do emprego do *eu* como pessoa de narração no *Ateneu*. Pouco a pouco, passadas as primeiras páginas, o livro deixa de ser de memórias, introspectivo, para apresentar-se tecnicamente como um agressivo romance em que o narrador se esquece de si para analisar imaginariamente os sentimentos e as emoções do Outro.

Sob este prisma, a escrita do romance faz-se vingativa, assassina, a apagar os vestígios depreciativos do passado com a manipulação "das circunstâncias e do Outro", "pois a história está sendo evidentemente mal-contada" (Idem). Para o crítico, a distância entre personagem e narrador estabelece-se, portanto, nos níveis temporal e espacial, visto que Sérgio "tem de isentar-se da ideia de que o Mal na sua vivência seja uma culpa única e exclusiva sua", levando-se a caricaturizar as demais personagens e a criar "por oposição uma visível aura de inocente em torno de sua figura" (Idem, p.78-9).

A terceira contradição encontrada em *O Ateneu* por Santiago (Idem, p.82, 84) diz respeito à figura do diretor Aristarco: compreendido pela crítica como uma figura negativa, tal qual descrita pelo narrador, o crítico considera inversamente que o diretor possui um "temperamento camaleônico ou proteico", cuja incapacidade

de construção e manutenção de um caráter único e pessoal "estaria sobretudo [...] próximo do brasileiro típico descrito por Sérgio Buarque de Hollanda". Disso o autor conclui que Pompeia intencionou construir a figura do diretor como "a figura representativa, o protótipo do homem brasileiro dirigente, dentro da sociedade que deve governar", em oposição ao narrador, que estabelece consigo uma tensão evidente entre o sucesso e a inadaptabilidade (Idem, p.86).

A quarta contradição destacada por Santiago (Idem, p.88) no romance é a de que, apesar de ser o internato um ambiente de superação "do carinho doméstico" e de educação dos meninos "segundo a têmpera brusca da vitalidade na influência de um novo clima rigoroso", o protagonista é capaz de adiar indefinidamente a transformação e definição de seu caráter. De maneira inversa, "nesses tropismos, causados pela sua insegurança, Sérgio se assemelha a um girassol em sucessivas e diferentes fases, muito mais próximo de Aristarco do que gostaria de ser".

Após um breve levantamento dos diversos episódios do romance, Santiago (Idem, p.94) retoma a maleabilidade do protagonista e afirma que, "encerrado o ciclo das buscas, encerra-se *O Ateneu*, negando a própria razão do livro, a busca da individualidade por parte de Sérgio. Contraditoriamente".

A última contradição apontada pelo crítico no romance é a de nele existir uma personagem que se intromete na ação do livro e que, como o narrador, nunca faz nada, mas simplesmente fala: o professor Cláudio. Negando a usual associação de Cláudio ao escritor, Santiago (Idem, p.95) opta por relacioná-lo a Sérgio-narrador, julgando-o "uma espécie desenvolvida, desabrochada e idealizada de Sérgio", maduro, consciente e razoável, "entregue a discussões objetivas e abstratas no campo estético e ético", a fim de equilibrar as visões opostas de Sérgio-menino e Sérgio-adulto.

Após um levantamento dos conteúdos das três conferências do professor, onde salienta "o caráter anti-império, possivelmente republicano, que pretende apresentar *O Ateneu*", Silviano Santiago (Idem, p.97, 100) destaca na figura de Cláudio o contraponto ne-

cessário ao meio restrito do internato, que o possibilita "tomar as proporções da sociedade [brasileira]", i.e., de antever no insucesso dos alunos o prenúncio de um fracasso repetido pela vida adulta: "É esta marca que Sérgio tentou e tenta evitar desesperadamente durante todo o desenrolar do *Ateneu*, chegando por momentos iludir a si e ao leitor, e que finalmente é-lhe descoberta pelo Dr. Cláudio".

Finalmente, Santiago (Idem, p.101) define nessa particularidade do texto, revelada pelas conferências de Cláudio, o drama do narrador, que, sem qualquer "maleabilidade de caráter", debate-se até o fim e quer, "[...] sem o poder, ir até o fundo da integridade, mentindo apenas para si e não para os outros, arquitetando um romance fantástico e cheio de contradições".

Herança da leitura de viés revisionista

Em textos mais recentes, outros críticos estudaram as contradições d'*O Ateneu* de uma perspectiva amplamente atenta ao texto – e aberta a um diálogo maior com os diversos elementos ali presentes. Dada a natureza pluralista dessa última herança, o volume de textos críticos que podemos rotular de "revisionista" é consequentemente bastante elevado. Dentre alguns de seus autores, citamos: João Pacheco (1971), Roberto Schwarz (1981), Alfredo Bosi (1988), Sônia Brayner (1979), José López Heredia (1979), Leyla Perrone-Moisés (1988) Emília Amaral (1999), Flávio Quintale Neto (2007), Danilo de Oliveira Nascimento (2000) etc.

Conclusão

O conjunto das leituras levantadas demonstra, para além de um roteiro mais ou menos sistemático de interpretações d'*O Ateneu* (em que se aprofundam, cada vez mais, as questões particulares do romance), a lapidação do próprio texto crítico, rumo ao desvendamento de suas contradições. Há avanços significativos de uma

tendência à outra, em que os principais conceito da crítica vão se tornando obsoletos à luz de seus próprios limites: o conceito de "vingança" do escritor, em face da complexa ficcionalidade de Sérgio; e o conceito de "microcosmo", diante da defesa contraditória do internato. Há que se perguntar, porém, se tal revisão da crítica por ela mesma, característica da leitura de viés revisionista, não teria fundamento, como as duas anteriores, no próprio texto do romance. Afinal, *O Ateneu* enseja os acidentes de sua fortuna crítica, seja ao apresentar personagens e locais próximos daqueles vividos por Pompeia em seus primeiros anos, seja ao mesclar à crítica dos horrores do internato seus benefícios práticos e seu caráter formador do indivíduo.

Neste sentido, uma revisão da crítica por ela mesma, ou seja, uma interpretação revisionista da obra não estaria respondendo e remetendo, por sua vez, a um diálogo do texto com seus próprios limites – ou seja, com os limites do subgênero em que se inclui tão voluntariamente desde o princípio ("Crônica de saudades")? Não seria, pois, um caminhar da crítica d'*O Ateneu* rumo às contradições mais amplas da narrativa de memórias?

De fato, um olhar de conjunto acerca das três linhas interpretativas levantadas esclarece e justifica a contrapelo a discussão teórica subsequente da narrativa de memórias. Primeiramente, a leitura de viés biográfico, ao tomar como ponto de significação fundamental do texto a biografia do escritor e equiparar ao passado do narrador o passado de Pompeia, assinala como ponto central de compreensão do romance a reflexão sobre sua dimensão temporal (seja ela do narrador, seja do escritor), reforçando com isso a necessidade de uma discussão maior sobre seu caráter memorialístico. A partir desse primeiro impulso, a leitura de viés social, explorando o caráter ideológico do testemunho de Sérgio até o limite do individualismo burguês de Pompeia, repete de certa forma a confusão da crítica entre narrador e escritor, demandando, inversamente, um reconhecimento maior dos limites especificamente narrativos (e memorialísticos) da obra. Finalmente, a leitura de viés revisionista, na tentativa de mediar os posicionamentos de ambas as leituras,

aponta para uma revisão não apenas dos pressupostos narrativos d'*O Ateneu*, mas de toda narrativa de memórias, como forma de embasar um balanço mais coerente da pluralidade de leituras sustentadas pelo texto.

Transpondo estas lições "práticas" para o plano teórico, ou, ainda, para a discussão mais geral acerca da narrativa de memórias, teremos, provisoriamente, uma gradação argumentativa como esta: *de uma reflexão inicial sobre a ampla dependência da narrativa para com a memória, enseja-se a discussão mais específica dos limites da narrativa de primeira pessoa (confissão, testemunho etc.), assim como, finalmente, uma ampla sistematização do problema*. Logo, de um levantamento descritivo (e de conjunto) das interpretações do romance, modula-se a apreciação teórica do problema, seguida da proposição de vias recorrentes de leitura da narrativa de memórias como um todo.

Capítulo 2

2.1 O não lugar da memória

> *É impróprio afirmar: os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer: os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras. Existem, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras.* (Santo Agostinho, 1975, p.309)

Determinar o lugar da memória na narrativa de primeira pessoa é uma tarefa que exige uma revisão gradual de cada um dos conceitos envolvidos – narrativa, narrativa de primeira pessoa, narrativa de memórias – muito embora todos eles estejam ligados entre si pelo problema abrangente do tempo. De uma maneira ampla, nem a narrativa poderia existir sem uma sucessão temporal qualquer, nem o tempo poderia ser compreendido sem uma ordenação narra-

tiva dos acontecimentos;[1] no entanto, torna-se necessário observar a relação entre a temporalidade e a narrativa como algo suspeito, uma vez que temos por objetivo situar entre ambas o papel (mediador?) da memória. Para tanto, talvez seja mais recomendável observar aquela relação pelo que *não há* de temporal na narrativa de ficção, ou pelo que *não existe* de testemunhal na narrativa de primeira pessoa; desta forma, ter-se-ia em mãos um roteiro de reflexões mais ou menos ordenado, quando o problema em questão parece prever um caos de interpenetrações e diálogos infinitos (tempo, narrativa, memória, indivíduo etc.). Comecemos, pois, por uma série de negativas a princípio pouco interligadas entre si, para, a seguir, avançarmos alguma sistematização mais concreta: a falta de correlação efetiva entre o "passado" dos eventos narrados e o passado do narrador; o caráter falsamente testemunhal da narrativa de primeira pessoa; e a inclassificabilidade da narrativa de memórias.

Primeira negativa: o passado do narrador não é o "passado" da narrativa

Basicamente, ao lermos um romance, sabemos desde o princípio que não estamos acompanhando algo como uma confissão ou um relato de viagens. Intuitivamente, "sabemos que não devemos compreender [sua] paisagem como o campo de experiência do autor, mas sim como o cenário de outras pessoas, cuja entrada em cena aguardamos, porque estamos lendo um romance – de personagens fictícios, de figuras de romance" (Hamburger, 1986, p.44).[2] Ora,

---

1 Como na tese de Paul Ricoeur (1983, p.105, grifos do autor), para quem a relação entre tempo e narrativa é uma questão antes de tudo fenomenológica: "[...] minha hipótese fundamental é, a saber [...] *que o tempo se torna tempo humano à medida que se articula num modo narrativo, e que a narrativa atinge sua significação plena quando ela se torna uma condição da existência tempora*l". (Tradução nossa) ("[...] *mon hypothèse de base, à savoir* [...] *que le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle.*")

2 Esta resposta intuitiva consiste basicamente em um "pacto romanesco" onde o escritor não tem correspondência direta com as personagens e o mundo por

se não fala o autor, deve falar alguém; e sendo o assunto construído ao redor de seres ficcionais, deve ser esse alguém uma instância narrativa igualmente ficcional. Não estaríamos falando, pois, do narrador?[3]

Etimologicamente, "narrador" deriva de "gnarus", que corresponde àquele "que conhece, que sabe", em oposição a outro "ignorante" e a algo "ignorado"; "narrar", por conseguinte, seria a ação de fazer conhecer ou saber, i.e., contar (Ernout, Meillet, 2001, p.278-9). Estando o leitor na posição daquele que desconhece a história que será contada, logicamente o narrador teria por definição tanto uma vantagem quanto uma dívida para consigo: detentor único de um conhecimento qualquer, restaria para si o dever de transmiti-lo o mais claramente possível.[4]

Curiosamente, isso equivale a dizer que a função do narrador está em uma temporalidade distinta daquela de sua essência: enquanto seu conhecimento está situado logicamente no passado do ato de contar (sem o qual não haveria o que transmitir), a justifica-

---

ele criado é, em primeira e última análise, ficcional. O que nos faz remeter à discussão de Lejeune (1975, p.27, grifos do autor): "[...] poder-se-ia dispor o *pacto romanesco*, que teria dois aspectos: *prática patente de não identidade* (o autor e o personagem não usam o mesmo nome), *atestado de ficcionalidade* (em geral o subtítulo *romance* que desempenha hoje esta função na capa [...]." ("[…] *on pourrait poser le* pacte romanesque*, qui aurait lui-même deux aspects: pratique patente de la non-identité* (*l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom),* attestation de fictivité (*c'est en general le sous-titre roman qui remplit aujourd'hui cette fonction sur la couverture* […]") (Tradução nossa).

3 Como bem assinala Ronaldo Fernandes (1996, p.20-1) acerca da importância central do narrador no romance, "o narrador é um elemento imprescindível e só existe na prosa de ficção [...]. O cinema e o teatro podem utilizar-se do narrador eventualmente, mas ele nunca deixará de existir no romance com o risco de o romance transformar-se em outra coisa que não seja o romance tal como o conhecemos hoje em dia. Se um elemento é tão intrínseco assim ao seu meio, deve existir uma correspondência de ordem conceitual maior. Ele não é apenas mais um recurso, ele é a gênese, o elemento inaugural".

4 Ou, como afirma Wolfgang Kayser (1958, p.310) numa ideia sistemática de produção narrativa: "A técnica da arte narrativa deriva da situação primitiva do 'narrar': há um acontecimento que é narrado, um público a quem se narra, e um narrador que serve de intermediário a ambos".

ção desse mesmo conhecimento deve estar na transmissão presente de seus conteúdos (sem a qual não haveria o porquê de conhecer). Regulada pela função (social?) de transmitir conhecimentos "imaginários", a narração tem assim de desempenhar um papel mediador, lidando com o senão da inutilidade e do silêncio.[5]

Porém, se falamos de ações ficcionais, a relação temporal que existe entre o saber do narrador e o que ele está para contar não deve ser necessariamente sequencial ou "cronológica". Observando a mútua dependência entre narrador e universo narrado nessa transmissão de informações, temos que não poderia haver personagens fictícias sem a referência e o suporte do narrador, nem poderia haver narrador que não dissesse coisa alguma. Uma relação temporal efetivamente pretérita somente poderia existir em obras históricas, de teor mais retrospectivo que prospectivo, como é o caso da narração literária (orientada para sua atualização e legitimação através da leitura). De um registro para o outro (do histórico para o narrativo), "a mudança de significação, porém, consiste em que o pretérito perde a sua função gramatical, que é a de designar o passado [...]": basta citarmos como exemplos frases como "Amanhã era Natal" ou

---

5 I.e., um papel de transmissão de informações. Cabe, a respeito dessa função primordial da narrativa, o comentário esclarecedor de Gérard Genette (1983, p.29, grifos do autor): "Uma narrativa, como todo ato verbal, não pode senão *informar*, isto é, transmitir significações. A narrativa não representa uma história (real ou fictícia), ela *conta* uma história; ou seja, ela a significa pelo meio da linguagem – exceção feita para os elementos já verbais desta história (diálogos, monólogos), que ela não imita, obviamente não por ser incapaz, mas simplesmente porque ela não tem necessidade de fazê-lo, podendo diretamente reproduzi-los ou, mais exatamente, transcrevê-los. Não há lugar para a imitação na narrativa, que está sempre do lado de cá (narrativa propriamente dita) ou do lado de lá (diálogo)." ("*Un récit, comme toute acte verbal, ne peut qu'*informer*, c'est-à-dire transmettre des significations. Le récit ne 'represente' pas une histoire (reélle ou fictive), il la* raconte*, c'est-à-dire qu'il la signifie par le moyen du langage – exception faite pour les éléments déjà verbaux de cette histoire (dialogues ou monologues), qu'il n'imite pas non plus, non certes ici parce qu'il ne le peut pas, mais simplement parce qu'il n'en a pas besoin, pouvant directement les reproduire, ou plus exactement les transcrire. Il n'y a pas de place pour l'imitation dans le récit, qui est toujours en deçà (récit proprement dit) ou au-delà (dialogue)*") (Tradução nossa).

"Ontem fora natal", possíveis apenas em um texto de teor literário; em nossa fala cotidiana, seriam indispensáveis advérbios para fazer a mediação entre o momento presente da fala e os eventos encerrados no tempo (Hamburger, 1986, p.46, 51).

De fato, podemos encontrar em um romance, uma novela ou um conto verbos no passado que indiquem, não obstante, o futuro e mesmo o momento presente.[6] Sem essa liberdade característica do texto literário, seriam impossíveis obras de temática futurista ou mesmo fantasiosa. "A ficção épica ocupa, portanto, uma região intemporal. Mas por que os tempos verbais permanecem no pretérito?" (Nunes, 2000, p.31).

Não sendo um tempo verbal orientado imediatamente para o diálogo (como o presente), nem voltado para o aviso ou para a premonição (como o futuro), o tempo pretérito parece simular a postura inicialmente "passiva" do leitor perante o texto, incluindo-o no processo comunicativo do ato de narrar (fazer saber, contar etc.) sem que implique nisso uma suspensão da atmosfera ficcional (referência ficcional do narrado a personagens e lugares inventados etc.). Se o pretérito houvesse mesmo perdido qualquer significação temporal, não haveria razão para tamanha recorrência do tempo pretérito no texto narrativo; inversamente,

> [...] uma resposta se oferece a nós: não podemos dizer que o pretérito conserva sua forma gramatical e seus privilégios porque o presente da narração é compreendido pelo leitor como *posterior* à história narrada, visto que a história narrada é o *passado* da voz narrativa? Toda história narrada não é mesmo passado perante a voz que a narra? (Ricoeur, 1984, p.186-7)[7]

6 É o caso, dentre outros, de *Orlando,* de Virginia Woolf (1948, p.240): "Era o dia 11 de outubro. Era 1928. Era o momento presente".

7 "*Une réponse s'offre à nous: ne peut-on pas dire que le préterit garde sa forme grammaticale et son privilège parce que le présent de narration est compris par le lecteur comme postérieur à l'histoire racontée, donc que l'histoire racontée est le passé de la voix narrative? Toute histoire racontée n'est-elle pas passée pour la voix qui la raconte?*" (Tradução nossa).

Neste sentido, alheio a uma temporalidade pretérita efetiva, o uso do tempo pretérito na ficção deriva da diferença temporal entre o presente da voz narrativa e o lugar estanque (e já superado) da história narrada, o que, de uma maneira mais lógica que referencial, permite discutir até que ponto esse intervalo influencia na significação literária como um todo. Não seria demais afirmarmos que, a partir deste mesmo intervalo, é possível cogitar uma dependência conceitual da narrativa para com a memória, uma vez que toda narração de acontecimentos passados pressupõe certa recuperação dos mesmos pelo presente da enunciação.[8] Isto se, respeitando os limites abrangentes da discussão, não adentrássemos no que há de individual no mesmo problema, e que, ao contrário de uma correspondência abstrata, demanda uma reflexão mais figurativa, como é o caso da narrativa de primeira pessoa.[9]

Segunda negativa: a narrativa de memórias não é um testemunho pessoal, mas somente sua expressão ficcional

De um ponto de vista menos abrangente, esta possível dependência conceitual da memória torna-se mais palpável quando o narrador faz parte de seu universo narrativo. Nesse caso, as perso-

---

8 Cabe assinalar, neste sentido estrito de dependência narrativa da memória, que "há impossibilidade física e metafísica de narrar algo simultaneamente enquanto ocorre, em seu instante de atualidade real. Toda narração, por mais imediatez que consiga com o presente (enquanto tempo de ocorrer o fato narrado), sempre será sua evocação, isto é, sua memória, sua recuperação do passado" (Castagnino, 1970, p.56).

9 Ao contrário da narrativa em terceira pessoa, focada o mais das vezes em acontecimentos externos, "a narrativa dos acontecimentos da vida interior é muito mais claramente afetada por essa mudança de pessoa [...]; os pensamentos e sentimentos de outrora devem então ser re-presentados, apresentados enquanto recordações, ao mesmo tempo em que verbalizados pelo narrador". (Cohn, 1981, p.30, grifos da autora). ("*Le récit des événements de la vie intérieure est bien plus nettement affecté par ce changement de personne [...]; les pensées et les sentiments de jadis doivent maintenant être re-presentés, présentés en tant que souvenirs, et en même temps verbalisés par le narrateur.*") (Tradução nossa).

nagens e ambientes representados dizem tanto menos de si quanto mais figuram como dramas e escolhas do narrador, não mais impessoal, mas individualmente pontuado: os eventos narrados passam a vincular-se, como pano de fundo, à sua personalidade criadora, da qual necessariamente dependem para existir.[10]

Se, por um lado, não é lícito afirmarmos inversamente que essa configuração exclua por completo a dependência elementar do narrador para com aquilo que narra, por outro, é necessário fazermos uma breve ressalva: enquanto a temporalidade de uma narração impessoal depende por definição do (não) lugar do narrador ante seu universo narrativo, garantindo-lhe com isso uma região ficcional para sua fala (independente do tempo pretérito), a temporalidade de uma narração individualmente pontuada passa a recair sobre a diferença temporal íntima entre o passado de um ser ficcional e o presente desse mesmo ser – o que lhe confere, ao contrário do que poderia parecer um território ainda mais ficcional, um espaço de *relações referenciais* entre dados fictícios, semelhantes àquelas que vemos na vida "real".[11] Estando o narrador caracterizado

---

10 Isto significa que, ao invés de uma relação de interdependência conceitual da narração para com a memória, falamos agora de uma dependência, no caso da memória individual, do universo narrado para com a narração: assim, os eventos contados ou transmitidos passam a remeter a uma avaliação dos fatos tão ficcional quanto o resto da diegese. Pois "[...] os personagens de uma narração em primeira pessoa sempre são compreendidos em relação ao narrador-eu. Isto não significa uma relação pessoal com o narrador-eu, mas apenas o fato de que são vistos, observados, descritos exclusivamente por ele" (Hamburger, 1986, p.226). Excluem-se de nossa discussão, portanto, a autobiografia e o autorretrato. No primeiro caso, haveria uma equivalência geral entre personagem, narrador e autor, pressuposta pelo "pacto autobiográfico" (Lejeune, 1975, p.26); no segundo, haveria a falta de uma narrativa contínua, subordinada a um arranjo lógico e sequencial qualquer das recordações (Beaujour, 1991, p.2). Não discutimos, pois, um problema de autenticidade ou de identidade, caros à autobiografia e ao autorretrato, respectivamente, mas sim o problema específico da representação do passado ficcional *de* e *por* determinado ente ficcional.

11 Optamos por designar como "relações referenciais" este comportamento ambíguo da narrativa de primeira pessoa, que tende a assumir um grau de dependência da "verdade" maior que o da ficção em geral; pois, como salienta

individualmente por meio de um determinado modo de encarar as relações humanas, os ambientes e seus próprios sentimentos, tudo o mais no universo narrativo por ele criado tende a parecer natural com relação a si, o que indica esse suposto caráter "referencial" da narrativa de primeira pessoa. Consequentemente, haveria algum interesse desse narrador por contar sua vida limitando-a a um número restrito de acontecimentos, tão naturalmente vinculados a si? Em quais sentidos suas recordações do passado poderiam interferir em sua narração presente?

A partir dessa íntima relação de "pertencimento", a memória, enquanto "re-visão" do passado, atua no presente da narração reproduzindo, em escala reduzida, essa mesma relação temporal entre o tempo presente da narração e o passado da voz narrativa. Afinal, rememorar-se de algo é fundamentalmente um ato narrativo, embora voltado mais para si do que para o outro: segundo um objetivo qualquer (busca pessoal, crítica a uma instituição etc.), "os elementos soltos passam a estruturar uma história, de forma que eles possam ser relembrados e eventualmente contados", à maneira de um testemunho pessoal.[12]

À primeira vista, "a distinção entre testemunhar e contar outra história – ficção imaginada, texto memorizado etc. – reside numa operação de legitimação, de afirmação da referência a um acontecimento do mundo real", que, de uma forma ou de outra, "passa[ria] pela atestação biográfica do narrador" (é para onde aponta o caráter referencial da narrativa de primeira pessoa) (Dulong, 1998,

Hamburger (1986, p.224), "[...] faz parte da natureza de toda narração em primeira pessoa o fato de se impor como não ficção, isto é, como documento histórico".

12 Como afirma Bal (1997, p.147), "a memória é um ato de 'visão' do passado, mas, enquanto ato, situado no presente da memória. Ela é geralmente um ato narrativo: elementos soltos passam a integrar uma história, de forma que eles possam ser lembrados e eventualmente contados". ("*Memory is an act of 'vision' of the past, but, as an act, situated in the present of the memory. It is often a narrative act: loose elements come to cohere into a story, so that they can be remembered and eventually told.*") (Tradução nossa).

p.11-2).[13] Sabemos, no entanto, que por definição podem ser enganosas as equiparações entre o passado do narrador e o pretérito dos eventos narrados, e que esse caráter referencial tem validade somente quando limitado à existência individual do narrador. Assim, não podendo gozar da mesma referencialidade do testemunho, deve restar ao menos para a narrativa de memórias o caráter positivo (e testemunhal) de sua recusa ao silêncio, ou de seu posicionamento crítico perante uma realidade qualquer.

Em todo caso, o texto escrito permite acesso apenas ao resultado paralisado dessa reconfiguração crítica do passado, o que diminui e até mesmo inviabiliza qualquer apreensão da dinamicidade que constitui o problema narrativo da memória – regido mais por hesitações e silêncios que por uma confissão linear.[14] O que resta "a explicar, portanto, não é como a percepção [do passado] nasce, mas como ela se limita, já que ela seria, de direito, a imagem do todo, e ela se reduz, de fato, àquilo que interessa" ao indivíduo (narrador) (Bergson, 1990, p.28).[15]

---

13 "*La distinction entre témoigner et raconter une autre histoire – fiction imaginée, texte memorisé, etc. – réside dans l'opération de factualisation, l'affirmation de la référence à un événement du monde réel, laquelle passe, à moins de faire appel à un autre témoin, par l'attestation biographique du narrateur*" (Tradução nossa). Este seria o caso, por exemplo, da literatura de memórias, em que o passado individual é disposto pelo narrador apenas na medida em que pode representar ou testemunhar uma experiência social de determinado período (como n'*O Rio de Janeiro de meu tempo*, de Luis Edmundo, ou nas *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos).

14 Nesse sentido, e mais especificamente, "a memória, elemento primordial do romance, não é contínua [...]. O narrador, como seu autor, não detém todos os fatos, nem é dono de todos os detalhes, muito menos de forma linear. Todo o intento de organizar uma narrativa é um esforço intelectual" (Fernandes, 1996, p.35-6).

15 Deixamos aqui de explorar a dualidade entre a memória do corpo e a do espírito ou da consciência, inerente à teoria bergsoniana: excluímos a primeira, que diz respeito aos mecanismos motores, em prol da segunda, que trata das lembranças como reação do indivíduo a situações abstratas. Para uma localização conceitual do pensamento de Bergson no quadro dos intérpretes da memória (Platão, Santo Agostinho, Maine de Biran etc.), cf. a discussão de Tadié em *Le sens de la mémoire* (1999, p. 55-8).

Dentro destes limites, em parte ficcionais, em parte "reais", discutir individualmente a memória – i.e., a memória de um ente ficcional pontuado – equivale a discutir os motores das intenções mais recônditas que existem tanto em sua narração quanto apesar dela, sabendo que temos em mãos apenas as informações talvez insuficientes que nos confere sua versão dos fatos (Meyerhoff, 1976, p.20). Ou, em outras palavras, sabendo que nos é fornecido apenas a expressão de um testemunho, e não um testemunho em si.

O problema parece estar então na possibilidade do apagamento de dados relevantes para a compreensão do texto como consequência da posição central do narrador. De fato, se não houvesse tal centralidade, não seriam pertinentes quaisquer perguntas do gênero, pois não haveria uma mesma relação referencial entre os elementos do texto (i.e., não seriam problemáticos os eventos narrados, visto que não observados a partir de um olhar limitado). A rigor, sendo uma reprodução do lugar de percepção e de reflexão desse mesmo narrador, a narrativa de memórias não pode reproduzir senão aquilo diretamente percebido pelo protagonista. Por conseguinte, "as formas decididamente ficcionais, os verbos de processos internos [ex: sentir, pensar etc.] aplicados a terceiros, o discurso vivencial e o monólogo, em suma, a representação da subjetividade de terceiros não podem aparecer no romance em primeira pessoa" (Hamburger, 1986, p.226) senão em detrimento daquela centralidade narrativa.[16] Sabemos, todavia, que isto não acontece senão em casos raros, e que

16 Adam Mendilow (1972, p.123), ao tratar das limitações da narrativa de primeira pessoa, além de expor os mesmos argumentos de Kate Hamburger (1986), salienta a relativa incapacidade do narrador para analisar seus próprios sentimentos: "Ele não pode apresentar o seu próprio personagem ou analisar os seus preconceitos e reações inconscientes de modo convincente, embora em uma estória onde a ênfase esteja na ação e na aventura isso talvez não seja a desvantagem que é no romance, onde a ênfase está colocada no personagem e na psicologia. Há ainda outras dificuldades em saber o que sentem outros personagens, ou o que está acontecendo fora do conhecimento e da presença reais do narrador. Estas lacunas podem ser preenchidas apenas com o relato de outros, um artifício que prejudica mais a veiculação da impressão de imediato. No romance no pretérito, na terceira pessoa, o autor não sofre tais restrições".

o problema da narrativa de memórias requer uma discussão que vá além do testemunho, fundamentalmente distinto do tipo de referencialidade por ela proposto.

Terceira negativa: a narrativa de memórias não é um subgênero classificável, apesar de permitir sistematizações

Não obstante, a narrativa de memórias é um subgênero romanesco difícil de ser classificado. Quando falamos em "narrativa", i.e., em "discurso narrativo", pensamos em um texto ficcional linear com princípio, meio e fim mais ou menos definidos, onde coexistem tanto os eventos narrados quanto a voz que os profere; mas ao falarmos "de memórias", temos em mente uma reordenação fluida e não linear do passado, que atende a propósitos e objetivos provisórios.[17] Como, então, reunir os dois termos e classificar um texto qualquer, quando um pressupõe aquilo mesmo que o outro nega?

De maneira geral, a narrativa de memórias, sendo a expressão literária das recordações de um narrador fictício (e estando sujeita a seus propósitos particulares), pode ter três formas elementares de contato com seu leitor: através do levantamento cronológico dos acontecimentos; da exposição das experiências vividas pelo protagonista; ou da reinterpretação atual do passado pelo narrador, alheia à perspectiva ora coletiva ora individual das anteriores (Rousset, 1973, p.24). Sabemos, todavia, que essas formas abrangentes não dizem respeito ao caso em questão, senão de maneira parcial.

Na primeira delas, haveria uma suposta neutralidade tanto do narrador quanto do protagonista em relação às experiências pas-

17 O comentário de Henri Bergson (1990, p.123, grifos do autor) é exemplar: "[...] a questão [da conservação do passado pela memória] é precisamente saber se o passado deixou de existir, ou se ele simplesmente deixou de ser útil. [Podemos definir] arbitrariamente o presente como *o que é*, quando o presente é simplesmente *o que se faz*. Nada *é* menos que o momento presente [...]. *Nós só percebemos, praticamente, o passado,* o presente puro sendo o inapreensível avanço do passado a roer o futuro".

sadas, algo que é problematizado pela narrativa de memórias: a ordem objetiva dos acontecimentos é tolhida duplamente, seja pela limitação física e perceptiva do protagonista, seja pela seleção do passado que realiza o narrador. Ao contrário do que se poderia supor a partir dessa primeira hipótese, a narrativa de memórias não se aproxima da impessoalidade característica da narrativa de terceira pessoa, pois responde de maneira praticamente avessa à preocupação desta com o ato de informar ou contar, atentando antes para a plausibilidade individual do mesmo ato.

Na segunda, estaria implicada uma suposta neutralidade do narrador perante aquilo que fez tempos atrás, o que, a rigor, seria despropositado por dois motivos evidentes: quem fala não pode ser um personagem, pois, se falasse, já estaria relatando algo (função própria do narrador);[18] e quem rememora o passado sem ter o que dizer dele (i.e., a partir de uma postura isolada no presente) não teria o que contar, mas apenas vivenciar (função própria do protagonista).[19]

Finalmente, na terceira forma, haveria uma espécie de dependência linear da narrativa para com o funcionamento da memória do narrador, o que seria plausível se não acrescentássemos à discussão a pouca participação efetiva da memória na construção textual. Ao falarmos de narrativa de memórias, não implicamos uma narrativa *da* memória (que constitui apenas uma possibilidade), mas sim a reconstrução ficcional do passado de um ente ficcional. Podemos sempre visualizar a ordem dos eventos rememorados como reprodução do funcionamento da memória do narrador, mas estaríamos

---

18 Conforme observa Oscar Tacca (1983, p.81, grifo do autor), "aquele [o personagem] não pode 'saber' mais do que este [o narrador]: se o sabe, e para que esse saber se torne realidade, tem que 'dizê-lo', e, se o diz, isso incumbe já ao *narrador*".

19 Em uma terminologia bastante conhecida, essa é a distinção que cabe à "visão" do narrador "com" o protagonista, e não através dele: "[Na visão *com*] escolhe-se um único personagem que constituirá o centro da narrativa, ao qual se atribui uma atenção maior ou, em todo caso, diferente do que se atribui aos demais [...]. É 'com' ele que vemos os outros protagonistas, é 'com' ele que vivemos os acontecimentos narrados'" (Pouillon, 1974, p.54).

supondo com isso algo que inexiste no texto, e que é somente a representação literária (já previamente seccionada e selecionada) do funcionamento da memória do narrador. Nesse sentido, sua memória é algo tão distante do leitor quanto o que o protagonista pensava em determinado momento, pois temos em mãos apenas a versão atual e paralisada do tempo presente da narração (que é o presente do ato narrativo). Assim, tomar o que diz o narrador a respeito de seu passado como sua rememoração pessoal é ignorar o quanto esse mesmo indivíduo já dispôs de antemão – e em duplas talvez paralelas: os eventos e suas impressões, os lugares e suas descrições, os personagens e suas digressões. Evidentemente, a narrativa de memórias tem um começo, um meio e um fim, sendo possível reconhecer nela uma ordem linear ou cronológica das ações, pois, e ainda uma vez,

> [...] colocados como recordações de um narrador, os romances de memórias não são romances da memória, isto é, de uma memória narrativa em atividade cujo funcionamento atual seria supostamente ordenar e justificar a narrativa. Se o caso fosse este, a ordem ["cronológica"] não seria suportável; ele seria problemático e suplantado pela ordem de aparição das lembranças no espírito do narrador em vias de se rememorar de seu passado; ver-se-iam surgir alguns efeitos de presentificação que fariam transitar a narrativa rumo a um tipo diferente, próprio ao romance mais moderno. (Rousset, 1974, p.24)[20]

Desta forma, se a representação da memória enquanto conceito é capaz de reproduzir em escala reduzida a dualidade temporal

---

20 *"Donnés comme souvenirs d'un narrateur, ces romans-mémoires ne sont pas des romans de la mémoire, c'est-à-dire d'une mémoire narratrice en activité et dont le fonctionnement actuel serait censé commander et justifier le récit. Si tel était le cas, l'ordre chronologique ne serait pas tenable, il serait troublé et supplanté par l'ordre d'apparition des souvenirs dans l'esprit du narrateur en train de se remémorer son passé; on verrait surgir certains effets de présent qui feraient transiter le récit vers un type différent, propre au roman le plus recent."* (Tradução nossa).

expressa pelas recordações do narrador, enquanto recurso narrativo ela é apenas uma opção dentre tantas outras que constituem o problema da narrativa de memórias. Ainda que seja difícil rastrear com alguma certeza a ordem objetiva dos acontecimentos, a ordem subjetiva dos mesmos e a legitimidade da ordem das recordações, é notória a ordem linear do texto acabado, que, tão logo a relativiza, contradiz a fluidez conceitual da memória como "motor" textual. Nesse sentido limitado, é válido afirmarmos, todavia, que a narrativa de memórias é semelhante à narrativa de terceira pessoa, uma vez que, distinta do testemunho, compartilha com ela o mesmo limite de existência – o da expressão.[21]

Consequentemente, a narrativa de memórias enquanto subgênero romanesco permite apenas uma definição negativa. Estando em uma posição tensa perante o passado de um ente ficcional, do qual extrai seu assunto sem que dele retribua uma reprodução precisa, a narrativa de memórias tanto mais significa quanto menos informa; não podendo ser exata, logicamente não é fiel, e não o sendo, consegue exprimir mais do que seu próprio assunto, o que lhe garante uma existência autônoma, mas sempre "provisória". De modo mais organizado, podemos afirmar que esse processo de cópia de um modelo rigorosamente ausente:

> [...] pode se situar em dois níveis: no modo negativo – e ao nível dos elementos da narrativa – intervém o critério de *exatidão*; no modo positivo – e ao nível da totalidade da narrativa – intervém o que nós chamaremos a *fidelidade*. A exatidão concerne à *informação*, a fidelidade à *significação*. (Lejeune, 1975, p.37, grifos do autor)[22]

---

21 A respeito de tal limitação, comenta Maurice-Jean Lefebve (1980, p.175): "A narração indica a diegese, mas ao mesmo tempo dissimula-a e denuncia-a. A diegese nunca é total ou acabada, tem de ser progressivamente inventada, à maneira das conotações cujo mecanismo vimos mais atrás; ela permanece indefinida e, por vezes, até puramente hipotética".

22 "*La* 'ressamblance' *peut se situer à deux niveaux: sur le mode négatif – et au niveau des éléments du récit –, intervient le critère de* l'exactitude; *sur le mode positif – et au niveau de la totalité du récit –, intervient ce que nous appelerons*

Estando inicialmente fechados os acessos à via positiva deste processo (fidelidade, significação), permanecem, contudo, as vias negativas (ausência de exatidão, pouca credibilidade da informação), que, não obstante, podem ser encontradas em qualquer narrativa de primeira pessoa, onde basta haver um interesse individualmente pontuado para se confundirem entre si a ficção e a mentira. O que define, então, e de maneira positiva, a narrativa de memórias?

Observando o que dissemos até o momento, podemos apontar alguns traços sumários acerca desse subgênero romanesco: trata-se de uma narrativa de primeira pessoa; de um levantamento subjetivo das experiências do protagonista segundo os interesses do narrador; de uma narração cujo fundamento temporal está na relação aproximada entre o presente do narrador-memorialista e o passado dessa mesma voz; de uma prática ficcional independente do testemunho do narrador; e de uma interpretação do passado inexata e infiel, mas coerente, com início, meio e fim textualmente definidos. Destas cinco características gerais, podemos distinguir três positivas e duas negativas, e reuni-las em uma possível definição: *a narrativa de memórias é uma narrativa de primeira pessoa que tem por assunto as experiências passadas de seu narrador-memorialista; mas, para que este narrador possa narrar-se a si mesmo, ele não deve depender tanto da exatidão de sua memória – ou da reconstituição de si mesmo enquanto protagonista – como da reestruturação coerente de seu passado.*

De maneira mais evidente, podemos concluir com essa breve recapitulação que a narrativa de memórias é dificilmente classificada enquanto subgênero romanesco porque seu problema não é univocamente de ordem literária (apesar de ser antes de tudo expressão da memória do narrador), mas também de ordem "retórica". Como vemos, o termo médio que liga todos os demais nos traços apontados acima é a centralidade orgânica dos interesses do narrador.

---

la fidelité. *L'exactitude concerne l'*information, *la fidelité la* signification." (Tradução nossa).

Observando, todavia, esse caráter "retórico" a partir de um viés especificamente narrativo (e não jurídico ou conceitual),[23] notamos que, em sua posição de destaque, o narrador "escolhe, consciente ou inconscientemente, o que nós lemos; [e por isso] nós o supomos como um ideal literário, uma versão construída do homem real [à maneira de um "autor implícito". Assim]; ele é a soma de suas próprias escolhas", e tudo o que sabemos ou podemos saber sobre sua história deve passar imediatamente por seu crivo (Booth, 1968, p.74-5).[24] Ora, enquanto conjunto de regras narrativas (i.e., enquanto "retórica" da ficção), esse grupo de escolhas do narrador parece, no caso específico da narrativa de memórias, transcender ao próprio narrador, que, em dívida para com a coerência narrativa de seu passado, deve responder àquilo mesmo que diz sempre em detrimento de si, dada sua posição privilegiada dentro da narrativa de memórias, que não pode ser melhor nem mais abrangente do que é.

Neste sentido restrito de aproximação entre narrador-memorialista e autor "implícito" – em que o primeiro tudo afirma, nega e questiona, a fim de permanecer ao final de seu relato na mesma condição superior em que nele entrara, i.e., com a liberdade e a margem de erros típicas de um autor "implícito" ou entranhado no texto – podemos vislumbrar dois tipos distintos de narrador-memorialista: um narrador "*confiável* quando ele fala ou age de acordo com as normas de seu trabalho [e um narrador] *desleal* quando ele não o diz nem o faz" (Booth, 1968, p.158).[25]

---

23 Para uma análise retórica segundo esses vieses não explorados aqui, cf. Perelman (2002), Lausberg (2004) e o estudo introdutório de Tringali (1988).

24 "*The implied author chooses, consciously or unconsciously, what we read; we infer him as an ideal, literary, created version of the real man; he is the sum of his own choices.*" (Tradução nossa).

25 "*For lack of better terms, I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say the implied author's norms), unreliable when he does not.*" (Tradução nossa). Os termos "*reliable*" e "*unreliable*" são de difícil tradução, e uma interpretação alternativa pode ser encontrada em Carvalho (2005, p.27, grifos do autor): "[...] ocorreu-me propor a tradução *narrador infiel* [...]. Essa denominação parece-me bastante prática, e não só bem-soante como imensamente sugestiva. Ademais, permite

No entanto, se a classificação do narrador em confiável ou desleal depende de algo tão fluido quanto "as normas de trabalho" de cada narrativa de memórias, haveria algum grau zero de confiabilidade do narrador-memorialista que nos permitiria, inversamente, apontar alguma sistematização viável não da narrativa de memórias, que já definimos provisoriamente, mas de suas "regras" de funcionamento?

Considerando o que levantamos a respeito da narrativa de memórias como subgênero, poderíamos supor que ela fosse classificável, à maneira de seus narradores, ora para mais ora para menos do que seria o "ideal" de equilíbrio entre o presente e o passado dos eventos narrados, i.e., entre o conjunto rememorado e o olhar limitado de seu narrador. Em todo caso, sabemos o quanto esse "ideal" tem de hipotético, e que, enquanto nos deparamos em determinado texto com um narrador-memorialista que diz mais do que deveria, deturpando com isso seu próprio passado (narrador desleal), em outro encontramos um narrador que diz menos do que necessitamos para compreender seu passado, deixando assim uma margem de dúvida que desafia sua expressão (narrador confiável?).

Desta forma, a definição das "normas de trabalho" características da narrativa de memórias, ou, ainda, de sua "retórica" particular, deve depender não de um respeito maior ou menor perante o ideal apontado, mas sim da própria dívida do narrador para consigo mesmo, pressuposta nos dois tipos de narrador-memorialista. Conquanto saibamos que essa definição seja antes negativa que positiva, podemos, inversamente, destacar aqueles tópicos que, no tocante a seus narradores, *não* podem ou devem constar da narrativa de memórias, retomando para tanto alguns elementos do que dissemos anteriormente: o narrador não pode remeter a outro personagem que não o protagonista; ele não deve descuidar dos

---

o uso de um substantivo correspondente: podemos falar na *infidelidade narrativa*". Cabe destacarmos, todavia, que em ambos os casos – "confiável" ou "desleal" – o narrador-memorialista equivale à instância de autor "implícito" de Booth (1968), uma vez que, positiva ou negativamente, é ele quem responde às regras que ele mesmo cria, sendo sua voz o conjunto de suas ações e também de seus pensamentos.

limites de seu campo perceptivo e emocional; nem abusar de verbos de processo interno (sentir, pensar etc.) no tratamento de terceiros; nem reproduzir monólogos de terceiros. Se observarmos a contrapelo essas negativas, teremos finalmente quatro "normas" para uma possível "retórica" da narrativa de memórias: *centralidade tanto narrativa quanto figurativa do narrador; atenção irrestrita do narrador ao campo perceptivo e emocional do protagonista; ausência de verbos de processo interno (sentir, pensar etc.) aplicados a terceiros; ausência de monólogos proferidos por terceiros.*

De fato,

> [...] nas obras de ficção que tomam a forma das Memórias, [o narrador] tenta reunir e dar um sentido a toda uma parte da sua vida, esforçando-se por destacar as suas linhas de força; [ele] conhece antecipadamente o ponto de partida e o ponto de chegada do itinerário. [Senhor] dos cordéis a mexer, pode generalizar, tirar a moral e emitir um juízo, tal como o [narrador] onisciente. Com efeito, se se debruça sobre seu passado é porque, na maioria das vezes, no declinar da vida, pensa poder fazer aproveitar outrem de uma sabedoria tão caramente adquirida. (Borneuf; Ouellet, 1976, p.114)

Assim, podemos arriscar a numeração dessas "normas" apenas se utilizarmos para tanto alguma reserva; pois como sugerir que, a partir do que dissemos, existem apenas dois tipos de narrativa de memórias (uma mais confiável ou atenta aos limites cognitivos do narrador, e outra mais desleal ou desatenta aos mesmos limites) quando sabemos que podem existir milhares de narradores distintos, cada um ocupando a posição central de sua narrativa?[26]

---

26 Ou ainda, como afirma Eliane Zagury (1982, p.15, grifos da autora): "O distanciamento temporal – um eu objeto passado em relação a um eu sujeito presente – representa o perfil de uma segunda perna fantasmagórica, porque a memória é sempre fluida e inconstante. A literatura memorial, portanto, há de ser sempre uma literatura crítica, no sentido de *ser em crise* [...]. Cada obra que se preze equivale a um reinício do [sub]gênero, porque sua matéria só se pode acreditar como especialíssima. Daí que não seja comum o tratamento evolutivo desse [sub]gênero literário".

Desta forma, podemos afirmar apenas que cada narrativa de memórias tem de ser uma reescrita do subgênero memorialístico como um todo, e que sua sistematização – seja dela ou de suas "regras" – deve saber-se antes de tudo como algo limitado.

2.2 A síntese das negativas

> *Nunca perder de vista o gráfico de uma vida humana, que não se compõe, digam o que disserem, de uma horizontal e duas perpendiculares, mas de três linhas sinuosas, prolongadas até o infinito, incessantemente reaproximadas e divergindo sem cessar: o que o homem julgou ser, o que ele quis ser, o que ele foi.* (Yourcenar, 2003, p. 267)

Respeitando os limites de sistematização da narrativa de memórias, e tendo em vista as três negativas que até aqui exploramos, podemos afirmar, inversamente, que, embora visualizemos as "normas" de sua "retórica" própria, não devem ser infinitos os meios narrativos de ficcionalização do passado por um ente igualmente ficcional: algum princípio comum deve existir, pois, ao pensarmos em um narrador-memorialista, podemos ponderar diversas soluções individuais para os problemas de recriação e de reinterpretação de seu "passado" (por exemplo, diversos níveis de confiabilidade), mas não podemos escapar à evidência de que algo será dito a respeito desse mesmo "passado". Portanto, se não podemos agrupar essas narrativas em dois grandes grupos, à maneira de seus narradores (confiável ou desleal), podemos sistematizá-las segundo sua proximidade comum com o "passado", o que, não obstante, responde à centralidade narrativa desses mesmos narradores. Desta forma, segundo uma maior ou menor preocupação com sua temporalidade – i.e., segundo uma dada atualização particular das diversas negativas (ou ilusões) que pode oferecer ao leitor com re-

lação ao tempo "pretérito" dos eventos narrados e à rememoração atual do narrador – talvez possamos encontrar alguma ordenação possível (e *positiva*) para esse "subgênero" romanesco, que se define antes como expressão de uma memória que, de fato, como uma narrativa *de* memórias. Assim, no que diz respeito ao plano da expressão e à maneira dos três tempos verbais dos quais se pode valer a voz narrativa para construir seu passado, deveremos ter três tipos básicos de "narrativa de memórias": uma orientada para o tempo passado, outra para o tempo presente e outra para o tempo futuro.

Narrativa de memórias *retrospectiva*

A primeira forma identificável de expressão de um universo ficcional "passado" por um ente também ficcional deve ser aquela em que concorre um mínimo de participação efetiva do olhar atual do narrador para a estruturação dos eventos narrados: *grosso modo*, podemos denominar essa primeira forma de *retrospectiva*, tendo em mente que "retro-" visa designar o "retrocesso, retorno, recuo" a um momento anterior de existência, e "-speção" ou "-specção", o processo narrativo de "ver, olhar, contemplar" esse mesmo período (Houaiss, 2001, p.2389, 2616). Neste sentido, e ao contrário das demais formas de narração memorialística (que são em maior ou menor grau obviamente "retrospectivas"),[27] a narrativa *retrospec-*

---

27 É o que afirma Mendilow (1972, p.120-1) ao discutir as limitações mais abrangentes da narrativa de primeira pessoa, que julga ser sempre retrospectiva: "Ao contrário do que se poderia esperar, um romance na primeira pessoa raramente tem sucesso em veicular a impressão de ser presente e imediato. Longe de facilitar a identificação herói-leitor, tende a parecer remoto no tempo. A essência de tal romance é ser retrospectivo e haver uma confessada distância temporal entre o tempo ficcional – o dos eventos conforme aconteciam – e o tempo real do narrador – o tempo em que registra aqueles eventos". Neste sentido, toda narrativa de memórias seria retrospectiva, e não apenas possivelmente retrospectiva. Uma defesa mais enfática dessa posição é a de Bertil Romberg (1962, p.35, 38-9): "A partir de sua situação épica o narrador vê os eventos em retrospecto, e encontramos muitas vezes no romance de memórias a ficção de um velho compondo sua autobiografia no final de seus dias. [...]

tiva, a fim de simular certa independência para com o presente da voz narrativa, depende de uma forte causalidade interna entre os elementos da diegese, respeitando sempre as "normas" ou "regras" mais gerais da narrativa de memórias. A reincidência de desvios a essas "normas", apesar de não interferir na centralidade do narrador-memorialista, poderia apresentar dados originalmente inacessíveis ao personagem central, exigindo uma reavaliação do campo perceptivo e emocional do protagonista de todo alheia a essa contemplação mais recuada no tempo. Inversamente, alguns expedientes básicos podem ser utilizados pelo narrador para que seu passado simule a integridade lógica de sua narração presente sem atrair demasiada atenção para si, nem arriscar sua credibilidade frente ao leitor.

Em primeiro lugar, se a narrativa de memórias diz respeito a um narrador individualmente pontuado, ela não exige que ele se restrinja aos limites imediatos das experiências vividas em segredo ou a dois; pelo contrário, o recurso a eventos coletivos, presenciados tanto pelo protagonista quanto por outrem, permite ao leitor vislumbrar a atenção do narrador à sua percepção limitada de contextos mais amplos, fazendo o mais das vezes uma autocrítica àquilo que ouviu de outrem, mas não presenciou, ou àquilo que presenciou, mas não condisse com a versão alheia. Nesses casos, o reconhecimento dos próprios limites cognitivos tende a reforçar a credibilidade do relato, tomando o momento presente da narração como apenas um desenvolvimento das limitações anteriores.

É o que ocorre, por exemplo, no romance *Doidinho*, de José Lins do Rego (1956), em que a rememoração dos anos de colégio

---

A perfeita memória ficcional é aquela que busca reproduzir toda uma vida experimentada na recordação, e que vai até onde a memória pode alcançar – e, se possível, até antes". ("*From his epic situation the narrator sees the events in retrospect, and in the memoir novel proper we often encounter the fiction of an old man composing his autobiography at the end of his days. [...] The perfect fictional memoir is that which seeks to reproduce a whole life experienced in recollection, and which begins as far back as the memory can reach – and if possible still earlier.*") (Tradução nossa).

pelo narrador Carlos de Melo – o "Doidinho" – faz uso diversas vezes deste recurso de forma a não acrescentar ao passado elementos que inicialmente não estavam ali. Por vezes, o narrador ressalva opiniões ou mesmo acontecimentos que não pode confirmar na caracterização dos colegas, retomando informações alheias e fazendo os devidos reparos:

> O Papa-Figo não aprendia nada. Estudava num livro em pedaços [...]. Um dia me contou que o pai se casara a segunda vez, que a madrasta não gostava dele. Foi o bastante para que eu lhe ficasse querendo bem. [...] Aos exercícios militares não o deixavam ir. Tinham nojo dele. Mal pegava numa cousa, ninguém a queria comer. Tinha um caneco próprio para beber água. E diziam que os panos da cama dele fediam. O Pão-Duro era um menino da Guarita, Manuel Mendonça. Ganhara o nome pela somitiquice. Recebia de casa latas de doces, que trancava na mala. [...] O diretor foi à sua mala e encontrou uma quitanda lá dentro, e uns pães velhos, de dias, murchos, mais duros do que ferro. Sacudiram no quintal. Eu ainda não estava no colégio nesse dia. (Rego, 1956, p.33)

> O resto dos meninos olhando para o prato, devorando a ração num silêncio de igreja. Pareceu-me aí o diretor uma figura de carrasco. Alto que chegava se curvar, de uma magreza de tísico, mostrava no rosto uma porção de anos pelas rugas e pelos bigodes brancos. Tinha uns olhos pequenos que não se fixavam em ninguém com segurança. Falava como se estivesse sempre com um culpado na frente, dando a impressão de que estava pronto para castigar. [...] Mas tudo isto eu viria a perceber depois. (Idem, p.22)

Em segundo lugar, embora a narração esteja situada no momento presente da enunciação e os atos narrados no "passado" dessa mesma voz, ela não impede que o respeito aos limites cognitivos do passado extrapole para o próprio encadeamento dos eventos, igualando literalmente a evocação do passado à sua vivência. É o caso em que, a partir de traumas e de reflexões inteiramente parti-

culares, o narrador incorpora os dramas de então e passa a falar, por exemplo, como uma criança, reproduzindo a ordem dos pensamentos do protagonista. A coparticipação do narrador em seu passado é assim evidente, ao que tampouco sobressai uma versão modificada (ou indigna de confiança) dos fatos segundo um interesse atual; a atualização de problemas aparentemente encerrados no tempo confirma a sua atualidade, exprimindo e reconhecendo de uma só vez as limitações do protagonista e do narrador.

É o caso de *Infância*, de Nathalie Sarraute (1985), no qual a voz narrativa permanece de tal maneira atenta às vivências da protagonista que deixa transparecer um tom maníaco de evocação do passado, em que as recordações são exploradas ao extremo da fragmentação subjetiva. Embora o livro todo constitua um longo exemplo de narrativa de memórias *retrospectiva*, podemos citar como exemplo o seguinte trecho:

> Não sei ler o grande relógio para saber se já é hora do lanche, mas observo as outras crianças e, assim que vejo uma recebendo o seu, também me precipito [...]. Talvez você fizesse isso mais do que os outros, talvez de outro modo... Não, não penso assim... eu fazia o que fazem muitas crianças... e provavelmente com o mesmo tipo de constatações e de reflexões... em todo caso, nada me sobrou disso tudo, na lembrança, e não é você agora que vai me levar a tapar esse buraco com um remendo. (Sarraute, 1985, p.20)[28]

Por fim, em terceiro e último lugar, conquanto a narrativa de memórias não exija um respeito irrestrito às suas "normas" gerais, a atenção demasiada à limitação cognitiva do protagonista pode evidentemente aumentar a credibilidade do relato. Desta forma, o que seria uma regra pode transformar-se finalmente em recurso,

28 Alternativamente, Vincent Colonna (2004, p.69-74) entende o caráter fragmentário de obras como essa para além da narrativa ficcional de memórias, remetendo ao conceito de "autoficção" ("fantástica", "biográfica", "especular" ou "autorial") para descrever esse "arquigênero" romanesco em que a liberdade de criação parece ultrapassar a expressão de determinada individualidade.

dependendo da ênfase de aplicação. Ainda assim, a atenção irrestrita aos limites da narrativa *retrospectiva* é bastante incomum, e a integridade desse último recurso somente pode ser respeitada se observado o todo da narrativa, e não uma recorrência de trechos mais ou menos reduzidos.

Um caso raro de expressão puramente *retrospectiva* é o de *Fome*, de Knut Hamsun (1963). O conjunto da narrativa permanece ligado de maneira obsessiva aos limites perceptivos do protagonista, de onde o narrador extrai seu material bruto, todavia sem misturar-se a ele, como ocorre em *Infância*, de Sarraute. Por exemplo:

> Sem abrir a boca, voltei a sentar-me junto à porta e fiquei apreciando o barulho. Todos berravam ao mesmo tempo, inclusive as meninas e a empregada, que queria explicar como havia começado a discussão. Desde que me conservasse quieto, a tempestade acabaria por amainar; não chegariam a extremos, se eu não desse um pio. [...] Com indiferença contemplava a cromolitografia de Cristo pendurada na parede, e calava-me, obstinadamente, apesar de todos os xingamentos da dona da casa. [...] Este Cristo em cromolitografia, afinal de contas, tem uma cabeleira verde muito esquisita. Até parece grama [...]. Uma série de fugazes associações de ideias atravessou-me o espírito neste momento: da grama verde a uma passagem da Escritura, onde se diz que toda a vida é semelhante à erva que se inflama; daí ao Juízo Final, em que tudo deve incendiar-se; depois, breve descida até o terremoto de Lisboa, a propósito do qual me acudiu a vaga recordação de uma escarradeira de cobre espanhol e de uma caneta de ébano vistas em casa de Ilaiáli... Ah sim, como tudo é efêmero!" (Hamsun, 1963, p.222-3)[29]

29 A respeito do romance de Hamsun, e tendo em vista esta dificuldade de atenção irrestrita às "regras" da narrativa de memórias, afirma Dorrit Cohn (1981, p.179): "Um dos exemplos mais precoces e mais íntegros de tal consonância na narrativa de primeira pessoa é o romance de Knut Hamsun, *Fome* (1890). Jamais, ao longo de todo o romance, o narrador lança a atenção do leitor sobre o presente da narração, sobre seu eu narrador, mencionando informações, opiniões, julgamentos que não teriam pertencido ao tempo de sua experiência passada. E, todavia, o romance é inteiramente orientado à pessoa do narra-

Temos, assim, que essa primeira forma possível de narrativa de memórias depende de uma atualização constante das "regras" mais gerais em que se insere, destacando-se por isso como a mais "objetiva" das três, seja pela consciência dos próprios limites cognitivos, seja pela imersão nesses mesmos limites. Seu compromisso é, por definição, com o passado.

Narrativa de memórias *presentificativa*

A segunda forma identificável de expressão de um universo passado ficcional a partir de uma narração individualmente pontuada é aquela orientada para a ressignificação presente dos eventos já encerrados no tempo de acordo com a visão de mundo atual do narrador. Dessa posição mais problematizada entre rememoração do passado e ressignificação narrativa, temos que a atenção irrestrita ao passado da forma *retrospectiva* reduz-se a uma retomada não linear dos eventos, em que a causalidade interna não aparece com o mesmo rigor: podemos denominar essa segunda forma de *presentificativa*, tendo em vista sua tendência para "-ficar", i.e., "permanecer, estar sem trânsito, estabilizar-se" no limite do que se "assiste pessoalmente", ou do que está em curso no momento "atual", "presen(t)-", da narração (Houaiss, 2001, p.1335, 2551). Assim, a narrativa de memórias *presentificativa* deve apontar para um desenvolvimento simultâneo dos atos narrados e da recepção desses mesmos atos pelo narrador, que a um só tempo revisita seu passado e atribui a ele um sentido fortemente particular. Embora o respeito às "regras" gerais da narrativa de memórias não seja o mesmo da forma *retrospectiva*,

---

dor, até a obsessão, dado que ele descreve uma consciência exacerbada pelo jovem". ("*L'un des exemples les plus precoces et les plus soutenus d'une telle consonance dans le récit à la première personne est le roman de Knut Hamsun, la Faim (1890). Jamais, dans tout le roman, le narrateur n'attire l'attention du lecteur sur le présent de la narration, sur son moi narrateur, en mentionnant des informations, des opinions, des jugements qui n'auraient pu lui appartenir au temps de son expérience passée. Et, pourtant, le roman est tout entier centrée autour de la personne du narrateur, jusqu'à l'obsession, puisqu'il décrit une conscience exacerbée par le jeune*") (Tradução nossa).

permanece a mesma dependência temporal de antes, ainda que sem a mesma variedade de recursos. Ademais, se pensamos em um meio-termo entre o tempo do protagonista e o do narrador, deve estar implicada alguma razão existencial abrangente para que esse último, apesar da relativa liberdade de que dispõe em face das "regras" da narrativa memorialística, permaneça "preso" a seu passado, não avançando rumo às suas opiniões e a seus posicionamentos atuais. Assim, a forma *presentificativa* deve dispor de apenas um único recurso expressivo, voltado para uma recusa da individualidade do narrador a partir dele mesmo.

Mais claramente, se a narrativa de memórias permite um meio-termo entre o passado da voz narrativa e a narração atual, esse meio-termo pode ser identificado, todavia, através de uma busca individual do narrador, seja ela de ordem estética, religiosa etc. Nesses termos, o narrador, desinteressado de uma visão causal entre os termos de seu passado (*retrospectiva*), usa de maior liberdade para com suas memórias, adentrando na subjetividade alheia e narrando até mesmo aquilo que não presenciou. No entanto, esse desrespeito aos limites cognitivos do protagonista não resulta em uma menor credibilidade do relato, pois a ênfase do conjunto recai sobre a descoberta pessoal do narrador, que, ao invés de expor um argumento depreciativo sobre seres ou ambientes de seu convívio, encara-os como etapas ou momentos de um propósito maior. Obviamente, esse propósito – que não exclui a individualidade da instância narrativa – pressupõe que ela também tenha um caráter coletivo (de busca da Arte, do Bem etc.), excluindo com isso uma imersão *retrospectiva* do narrador nos dados puramente individuais de seu passado. Assim, o relato acabado passa a revestir-se de um sentido possivelmente filosófico, i.e., de discussão teórica sobre as bases literárias do tempo, de onde extrai as condições de transcendência simultânea do passado e do presente.

É o caso do longo romance *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. A interpretação labiríntica do passado pelo narrador-memorialista – ou melhor, sua tentativa de dominar o tempo perdido e reencontrá-lo através da arte – é uma constante nesta obra. Dentro

de diversos exemplos possíveis desta retomada do passado, podemos salientar o trecho em que o narrador rememora a interpretação de Fedra pela renomada atriz Berma e, a partir desta reminiscência, evoca de passagem sua relação amorosa com Gilberte:

> Sentimos num mundo, pensamos e nomeamos num outro mundo, podemos estabelecer uma concordância entre ambos, mas não preencher o intervalo. Era bem pouca coisa esse intervalo, essa falha, que eu tinha de franquear quando, no primeiro dia em que fora ver a Berma representar, tendo-a escutado com todos os meus ouvidos, tivera algum trabalho em reunir minhas ideias de "nobreza de interpretação" e de "originalidade" e não prorrompera em aplausos senão após um momento de vácuo e como se eles nascessem, não da minha própria impressão, mas como se os ligasse a minhas ideias prévias, ao prazer que sentia em dizer comigo: "Afinal estou ouvindo a Berma". E a diferença que há entre uma pessoa, uma obra fortemente individual e a ideia de beleza, também existe, igualmente grande, entre o que elas nos fazem sentir e as ideias de amor, de admiração. Assim, não as reconhecemos. Eu não tivera prazer em ouvir a Berma (como não o sentia ao ver Gilberte). Pensava: "Não a admiro, pois". (Proust, 1996, p.45)[30]

---

30 Podemos ver o quanto o amor do protagonista por Gilberte ou suas impressões de Berma passam a combinar-se no presente da narração, e o quanto a impressão da atriz diz respeito à obra de Racine, que por sua vez diz respeito à Beleza, que por sua vez diz respeito à pessoa amada (Gilberte). Gérard Genette (1972b, p.48), comentando essas reflexões e inflexões do passado em Proust, aponta em outros trechos do romance a relativa independência entre o presente da narração e o universo narrativo, negando inclusive uma metáfora fiel entre os tempos presente e passado na *Recherche*: "Assim, não há aqui verdadeira metáfora, já que um dos termos seria puramente acessório. A 'essência comum' reduz-se, na realidade, à sensação antiga da qual a outra é apenas o veículo: 'Um azul profundo inebriava meus olhos, impressões de frescor, de ofuscante luz rodavam perto de mim...' isso se passa no pátio de Guermantes, mas o pátio de Guermantes desapareceu totalmente, como desaparece a *madeleine* presente logo que surge a lembrança da *madeleine* passada e com ela, Combray, suas casas e seus jardins".

Outro exemplo pode ser encontrado em *A criação do mundo*, de Miguel Torga, romance em que a retomada do passado pelo narrador possui, para além do mero registro individual, um sentido de recriação cosmogônica, "enquanto metáfora fundamentada no mito bíblico. O escritor, criado à imagem e semelhança de Deus, cria o mundo e a sua própria vida através da obra literária" (Dietzel, 2001, p.10). Para tanto, o narrador rememora sua *via crucis* ao longo de seis capítulos – equivalentes aos seis dias da criação, explicitados no título de cada um ("Primeiro dia", "Segundo dia" etc.) – que vão desde a infância miserável em Agarez, Portugal, até o conflito com a PIDE salazarista e a glória literária.[31] O autodidatismo e a vocação humanitária fazem com que a memória recomponha o quadro amplo de sua época, descortinando o sentido maior de sua busca como "a tarefa de entender e descrever Portugal", ao lado das coisas mínimas do cotidiano:

> E, quase sem eu dar conta, quando fui a ver, ao lado desse livro aplicadamente descoberto, tinha outro ludicamente inventado, onde uma fauna estranha se movia a cumprir com romanesca naturalidade as leis da vida e da morte. A ideia de o escrever ocorrera-me nos tempos do Aljube, quando, fascinado, passava horas infindas a contemplar os jogos amorosos das pombas nos telhados da Sé. Afinal, a ternura, como os demais sentimentos, era patrimônio comum de toda a Criação... (Torga, 1996, p.534-5)

Temos, assim, que a segunda forma possível de narrativa de memórias dispõe de um escopo talvez reduzido de atuação, se comparado às demais. De fato, seu lugar parece ser mesmo o do entremeio; um respeito maior às "regras" da narrativa de memórias poderia trazer consigo uma forma *retrospectiva*, e um respeito

31 Para uma discussão mais aprofundada sobre os identificadores do fundo autobiográfico d'*A criação do mundo*, em que concorrem diversos momentos da vida do escritor, cf. Dietzel (2001). Diga-se de passagem, o narrador permanece indeterminado na obra, tal como em *Em busca do tempo perdido*, o que problematiza – embora não inviabilize – o sentido biográfico destes textos.

menor a essas mesmas "regras" poderia apontar para uma terceira forma, distanciada tanto do protagonista (*retrospectiva*) quanto das generalidades do narrador (*presentificativa*).

Narrativa de memórias *prospectiva*

De maneira oposta às formas *retrospectiva* e *presentificativa*, a terceira e última forma identificável de expressão de um universo ficcional passado é aquela em que concorre um máximo de participação da voz narrativa no arranjo dos eventos passados que, na condição de materiais desprovidos de sentido, corporificam um argumento qualquer proposto e defendido pelo narrador. Dessa forma, esmorece o respeito *retrospectivo* pela causalidade dos eventos, bem como a generalidade e o caráter abstrato da narrativa *presentificativa*; inversamente, passa-se a responder aos ressentimentos pessoais do narrador, que, no presente de sua fala, ainda tem de lidar com problemas diretamente relacionados aos ambientes e indivíduos de seu convívio passado. Podemos designar essa terceira e última forma de narrativa de memórias como *prospectiva*, "pro-" designando "diante de, em cima de, sobre; por, a favor de; à maneira de" seu narrador, e "-speção" ou "-specção", o processo narrativo de "ver, olhar, contemplar" segundo esse mesmo viés. (Houaiss, 2001, p.2301, 2616). No entanto, a ênfase reiterada da narração em uma única versão dos fatos parece revestir-se de algo redutor, pois ao buscar legitimar sua crítica ao passado, o narrador *prospectivo* tende a condenar a si próprio, ignorando que, de uma maneira inteiriça, ao narrar seu passado de acordo com uma ideia ou um argumento, demonstra o quanto é vulnerável ao oposto do que procura defender, e que lhe assoma como tão inaceitável a ponto de demandar-lhe um longo texto narrativo por refutação. A postura do narrador, por conseguinte, torna-se um apelo ao beneplácito do leitor, de quem depende para fazer triunfar seu argumento ou sua ideia a partir do uso de certos recursos narrativos.

O primeiro deles é o do apelo direto ou indireto ao leitor a propósito da verificação de teorias depreciativas, formuladas lentamente

ao longo da narração. O envolvimento emocional do narrador com os alvos de sua suposta "teoria" – geralmente parentes e conhecidos próximos, mas também instituições como colégios etc. – diminui decisivamente a credibilidade de seu juízo, apontando, se não uma falha argumentativa, ao menos uma pendência existencial, capaz de suscitar questionamentos diversos por parte do leitor. Em geral, essas "teorias" tendem a dispor de maneira casuística elementos puramente particulares e que não pressupõem nenhuma generalidade, tais como a suposta naturalidade do mal em certos indivíduos (por oposição à ingenuidade do narrador) ou a suposta legitimidade da dominação social (em contraste com o sucesso financeiro ou familiar de quem narra). Disso resulta uma narração fortemente intelectualizada, que dispõe dos elementos do passado com um distanciamento semelhante ao da narrativa *presentificativa*, mas logicamente sem o mesmo desprendimento existencial.

Um exemplo palpável dessa teorização viciosa do passado está no narrador Bento Santiago do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, que julga, com duas medidas e dois valores, seu passado de seminarista e a infância de Capitu. Citamos como exemplo o primeiro parágrafo do Capítulo CXVLIII do romance, que salienta a dissimulação da esposa como algo visível desde menina, mas nada fala a respeito da própria deformação moral, da desconfiança e casmurrice que lhe dificultam o juízo:

> Agora, por que é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração? Talvez porque nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada. Mas não é este propriamente o resto do livro. O resto é saber se a Capitu da Praia da Glória já estava dentro da de Mata-Cavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente. Jesus, filho de Sirach, se soubesse dos meus primeiros ciúmes, dir-me-ia, como no seu cap. IX, vers. 1: "Não tenha ciúmes de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti." Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma

> estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca. (Assis, 1959, p.870)[32]

O segundo deles pode ser encontrado na presença de um narrador visivelmente desacreditado. É o que ocorre, por exemplo, com narradores bêbados, pedófilos etc., que, de início, já se colocam em uma posição negativa perante o leitor, mas tentam provar excessivamente sua inocência revendo as circunstâncias de suas faltas. A credibilidade desses narradores é mínima, e sua capacidade argumentativa também é limitada. Entretanto, tamanha é sua necessidade de autoafirmação que o resultado de suas memórias tende a representar contraditoriamente um retrato fiel dos vícios e defeitos analisados.

É o caso do romance *Lolita* de Vladimir Nabokov, onde o leitor é servido de diversos exemplos da perigosa condição mental do narrador Humbert, que, de um hospital psiquiátrico à cadeia comum, relata seu envolvimento afetivo com uma adolescente americana. Ao lado do interesse mesquinho do narrador em mostrar-se inocente nessa conjuntura, temos um exemplo do recurso mencionado no trecho:

> Quero que meus doutos leitores participem da cena que vou recriar; quero que a examinem em todos os seus pormenores e verifiquem o quão prudente, quão casto foi aquele episódio, apesar de seu sabor de vinho doce, desde que visto com o que meu advogado, numa conversa a dois, classificou de "simpatia imparcial". [...] Meu

32 Mais especificamente, demarcando o comportamento prospectivo do romance, a teoria simplista do narrador não se aplica a si mesmo quando menino (Bentinho), pois, como muito bem observou Silviano Santiago (2000, p.35, grifos do autor), o ciúme haveria de vir depois de seu convívio com Capitu, e não antes, como se a fruta estivesse dentro da casca: "Enfim, aplicada a Bentinho, a mesma *tese* de Dom Casmurro (isto é, a comprovação de uma verdade humana vindo de uma comparação com a verdade 'natural') não é válida, pois o dócil e angelical filho de Glória nada tem do suburbano e casmurro (qualquer sentido que se queira dar a este adjetivo) advogado".

> coração batia como um tambor quando ela sentou a meu lado no sofá [...] No momento seguinte, fingindo que queria reaver a revista, Lolita se jogou em cima de mim. Agarrei seu pulso fino e ossudo. A revista caiu ao chão como uma ave assustada. Contorcendo o braço, ela se desvencilhou, recuou e deixou-se tombar no canto direito do sofá. E então, com absoluta simplicidade, a impudente criança pousou as pernas sobre meu colo. (Nabokov, 2003, p.59)

O terceiro e último pode ser encontrado em romances policiais onde, partindo da suposta culpabilidade dos personagens em torno de um crime qualquer, o assassino é quem narra a história. Logicamente, como o propósito de muitos desses romances é o de criar uma atmosfera de suspense, a presença de tal narrador confere um aspecto lacônico ao conjunto, sem o qual o enredo seria evidente. Ademais, este narrador é diverso dos dois anteriores pela diferença de que, ao invés de advogar uma causa ou defender-se de possíveis acusações, é ele próprio, como chave da obra, aquele cujo argumento e defesa só podem ser mantidos se, contraditoriamente, forem ocultados.

É o caso d'*O Assassinato de Roger Ackroyd*, romance de Agatha Christie, exemplo clássico de narrador "infiel" ou "desleal". Após uma longa investigação do assassinato de Roger Ackroyd, o próprio narrador confessa, após uma acusação do detetive Hercule Poirot, ter sido ele próprio o assassino, ao final do romance:

> Pobre Ackroyd! [...] O seu nervosismo, naquela noite, era interessante do ponto de vista psicológico. Sentia a proximidade do perigo; e, contudo, jamais suspeitou de mim. O punhal foi uma inspiração de momento. Levara comigo um estilete muito prestativo, mas assim que vi o punhal na mesa-vitrina ocorreu-me que seria muito preferível usar uma arma que não pudesse ser identificada como sendo minha. Suponho que tenha tido desde o começo a intenção de matá-lo. (Christie, s/d, p.282-3)

Temos, portanto, na forma *prospectiva* a mais "subjetiva" das três mencionadas: sua constante e sistemática rejeição das "regras"

da narrativa de memórias, seja pela falsa generalização de elementos particulares, seja pela verborragia ou pelo silêncio do narrador, indica um envolvimento quase completo com o passado, que, se não deixa entrever a plausibilidade dos argumentos, ao menos incorpora à perfeição os dramas atuais do narrador.

Por uma sistematização da narrativa de memórias

Dividida assim em *retrospectiva*, *presentificativa* e *prospectiva*, segundo uma escala talvez crescente de infidelidade narrativa,[33] reaparecem, contudo, as dificuldades de definição da narrativa de memórias como um todo: afinal, o tipo *retrospectivo* parece repetir a dependência conceitual da narrativa para com a memória; o tipo *presentificativo*, a centralidade do narrador-memorialista; e o tipo *prospectivo*, a pontualidade ideológica e emocional desse mesmo narrador. Basicamente, encontramos por fim três faces isoladas de um mesmo problema, que, enquanto problema *literário*, somente pode ser pensado a partir desses limites e contradições.

Ainda assim, uma sistematização é possível, na medida em que visualizamos relações interdependentes, capazes de definir um roteiro de leitura a partir das restrições modais que impõem. Nesse sentido, se é difícil rotularmos textos tão distintos como *Infância*, de Sarraute, *Em busca do tempo perdido*, de Proust, e *Lolita*, de Na-

---

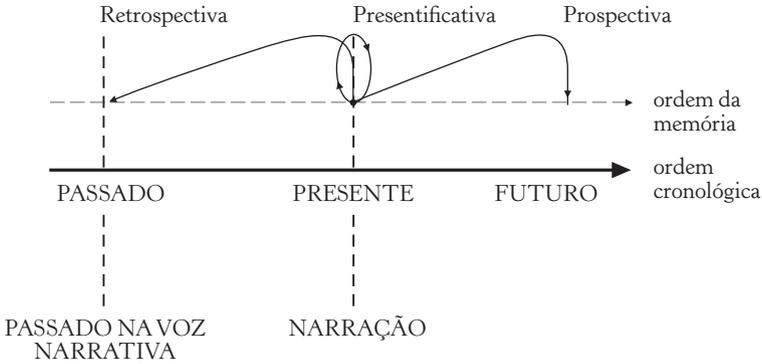
33 Dorrit Cohn (1981), por sua vez, considera a narrativa de primeira pessoa ("*auto-récit*") segundo uma maior ou menor proximidade entre narrador e protagonista (e não apenas sob a ótica da confiabilidade do narrador), nuance que lhe permite distinguir, de maneira abrangente, uma "dissonância" de uma "consonância" entre ambos. Neste sentido, deve haver uma narrativa voltada inteiramente para o lugar atual do narrador ("dissonante" – ex.: *Recherche*, de Proust), outra para o lugar passado do protagonista ("consonante" – ex.: *Fome*, de Knut Hamsun), e uma terceira intermediária às anteriores (ex.: *O imoralista*, de André Gide). Apesar da proximidade entre o que Dorrit Cohn (1981, p.170-185) denomina "narrativa consonante" e a narrativa retrospectiva, não podemos aceitar a restrição da distância entre narrador e protagonista ao caso-limite da *Recherche*, opção que faria ignorar a diferença essencial entre os motores argumentativos de narradores tão diversos entre si como Marcel e Bento Santiago.

bokov, segundo a mesma denominação de "narrativa de memórias" ou "memorialística", incluindo nisto todas suas demais variantes (narrativa *de caráter* autobiográfico, memorialístico, confessional etc., nuances tanto mais corretas quanto mais ambíguas), podemos encontrar alguma facilidade ao comentarmos ou analisarmos esses romances pensando naquilo que os diferencia a partir de seu comportamento comum, e que é não apenas uma decrescente credibilidade narrativa, mas também uma configuração gradativa dos elementos narrados ao redor da centralidade do narrador-memorialista, como forma de simular, cada vez mais tensamente, sua significação existencial. Por isto, ao dispormos linearmente as formas *retrospectiva*, *presentificativa* e *prospectiva* de narração, podemos visualizar, respectivamente, uma primeira posição estagnada do narrador, observador de sua *épica* pessoal; uma segunda postura mais ponderada de imersão em si mesmo, i.e., *lírica*; e um último olhar sobre si mesmo e sobre o leitor a partir de uma ideia fixa, i.e., de representação e defesa *dramática* do próprio pensamento.[34] *Épica*, *lírica* e *dramática*, formas elementares da poética clássica, parecem contribuir assim de forma adjetiva (e não substantiva, evidentemente) para a sistematização do problema, ao situar em um contexto mais amplo a especificidade da narrativa de memórias.

Seguindo essa via de reflexão, podemos concluir afirmando que, embora a narrativa de memórias não permita uma classificação definitiva, ela é sistematizável segundo essas relações teoricamente "adjetivas", que corroboram para uma distinção prática dos textos mencionados, servindo, quiçá, como ferramenta provisória para a

---

34 Evocamos aqui a teoria poética de Emil Staiger (1975, p.165) de divisão dos gêneros poéticos clássicos conforme sua configuração temporal com algumas ressalvas. Primeiramente, entendemos que tal divisão se deva a um critério verbo-narrativo, e não, como defende o autor, existencial; em segundo lugar, o sentido cronológico que atribuímos à épica, lírica e dramática (como relativas aos tempos passado, presente e futuro) é apenas aproximado, não se ligando estritamente às divisões de Staiger. Uma tabela das diversas acepções temporais das poéticas modernas pode ser encontrada em Genette (1977, p.409).

discussão de outras narrativas de memórias. Transpondo as divisões anteriores em um gráfico, como forma de maior proximidade com termos e relações a rigor difíceis de visualizar, teremos o seguinte gráfico:[35]

35 Sobre o gráfico: pensemos primeiramente em uma reta horizontal que não diz respeito à ficção, mas aos tempos cronológicos passado, presente e futuro, apenas com o propósito didático de situar o conjunto; a seguir, tracemos uma reta hipotética e pouco delimitável do tempo interior onde se situa o narrador, e que é o conjunto de sua existência enunciativa atual (uma ordem abrangente da "memória"), e situemos aí duas retas imaginárias, relativas ao plano ficcional – uma sobre o tempo presente, que corresponde ao presente da narração, e outra sobre o passado, que corresponde ao "passado" da voz narrativa. Nesta configuração, aproximemos uma linha curva, próxima à vertical da narração, à linha vertical do passado, como forma de recuperação do mesmo no presente, já sem a mesma e exata quantidade de eventos transcorridos (forma *retrospectiva*); uma segunda curva, por sua vez, ao tempo cronológico futuro, no intuito de construir um sistema coeso de informações, embora deixando atrás de si muito pouco a respeito das intenções atuais do narrador – e sempre sem o suporte de uma terceira linha imaginária futura, dependente das atualizações e decodificações de uma leitura ingênua ou não (forma *prospectiva*); e ainda uma última, circular, cujo início e fim se situem no mesmo eixo presente da narração, representando a contínua busca pela ressignificação do passado através da mescla entre fatos passados e intenções atuais (forma *presentificativa*). Com isso, teremos construído um gráfico com ênfase na posição central do narrador e na completa oposição entre as formas *retrospectiva* e *prospectiva*, como exemplificado acima.

Veremos, a seguir, enquanto ferramenta teórica, até que ponto é possível aplicar tais distinções ao caso específico d'*O Ateneu*. Levantaremos, para tanto, alguns de seus elementos fundamentais com relação ao processo narrativo da obra: a relação do narrador com o discurso paterno; a influência do discurso de Aristarco e dos mestres do internato sobre si; e, finalmente, o discurso pessoal do narrador – a fim de extrairmos, no entrecruzamento destes três momentos distintos, a comprovação mais direta e conclusiva da análise textual para a presente discussão teórica.

Parte II

Ilusão e técnica narrativa

Capítulo 3

3.1 A "verdade" paterna

> *Boa parte daquilo em que acreditamos (e assim acontece até nas conclusões extremas) com igual teimosia e boa-fé resulta de um primeiro engano sobre as premissas* (Proust, 1995, p.207).

Por mais acidentado que tenha sido o percurso da recepção crítica d'*O Ateneu*, não parece ter ocorrido que se tratasse, em suma, de um romance de tese. Não, ao menos, no sentido de uma tese preconcebida, ao gosto do Naturalismo, em que o material narrativo servisse de comprovação e confirmação de um argumento. No entanto, é o que acontece (com certa liberdade conceitual) desde o início, onde se enuncia com a maior naturalidade, através da fala premonitória do pai, a "tese" de que o mundo é uma luta, e que é preciso coragem para enfrentá-lo. Nesse sentido, e inesperadamente, a fala paterna parece inaugurar, antecipar e encerrar em si todo sentido humano do texto, o que requer de qualquer análise narrativa d'*O Ateneu* uma primeira discussão sobre o sentido de sua aproximação com o discurso paterno (e, por extensão, com o plano

doméstico), o qual, apesar de constituir um mero aviso, é logo tido pelo narrador como a mais pura "verdade".

Assim, transitando de uma discussão teórica para a análise do texto, percebe-se a virada mais ou menos repentina de um momento a outro, em que qualquer discussão acerca das dimensões retrospectivas, presentificativas ou prospectivas do romance seria supérflua sem a atenta revisão dos pressupostos individuais da narração de Sérgio, como, neste caso, o da (oni)presença do discurso paterno em sua própria fala. A tipificação da narrativa de memórias será retomada, portanto, no momento oportuno, quando já revistos tais pressupostos, ocasião em que será pormenorizada a inserção prevista desde o subtítulo de nosso livro – a saber, a natureza do "memorialismo prospectivo d'*O Ateneu*".

A página perdida

Convém começarmos do começo. E o começo do romance, curiosa e espantosamente, não foi de início tal como o conhecemos. A primeira página da obra, entregue a Capistrano de Abreu pouco antes de sua publicação em jornal, extraviou-se, e somente muito depois foi recuperada, quando já publicadas as duas primeiras edições d'*O Ateneu*.[1] A versão original do texto na íntegra, recuperada em livro por Eugênio Gomes (1953, p.113-6), consta de dois parágrafos, em diversos sentidos esclarecedores quanto ao que viria a ser, depois, o capítulo inicial da obra:

> Quando ele morreu fizeram parar o relógio na hora cruel – seis da manhã. O sol acabava de erguer-se, abrindo sobre a terra a larga mão de ouro, benção matinal da luz, sobre a ressurreição da vida – quando ele partiu para a eterna sombra. O mostrador imóvel parecia igualmente alcançado pela morte e a fixidez do ponteiro ampliava-nos a dor na alma, com a permanência implacável da recordação,

1 A carta encontra-se reproduzida, textual e graficamente, na biografia de Pompeia escrita por Camil Capaz (2001).

sangrando, rebelde ao tempo que cicatriza; como se para nós que o queríamos devesse ficar a existência nada mais que o prolongamento intérmino daquela hora, eco imortal das seis pancadas trêmulas do velho relógio, culto sagrado e doloroso de uma memória.

Por esses dias excepcionais surgiram-me no espírito vivazes como nunca as imagens do passado, as lembranças principalmente da primeira mocidade em que mais senti a sofreguidão amorosa dos seus esforços, pobre amigo que chorava as minhas lágrimas e rejubilava das minhas alegrias, protegendo-me confiado e nobre, protegendo-me sempre com o entusiasmo nervoso do seu afeto, admirando-me na benevolência do seu grande coração esperançado, consolidando-me o caráter de menino pelo apoio enérgico da experiência dos seus provados anos.

Conquanto o autor tenha alterado a seguir as primeiras linhas do romance, estabelecendo na versão final do texto – tanto na impressão em folhetim, quanto nas provas entregue à livraria Francisco Alves,[2] uma versão diversa da que aqui se reproduz – há como que um esclarecimento mútuo entre esses dois parágrafos "inaugurais" e os parágrafos finais d'*O Ateneu*, pontos extremos e paralelos do universo ficcional aí compreendido.

Aqui, percebemos uma dependência total das recordações do narrador para com a memória do pai, falecido há pouco. As lembranças da "primeira mocidade" acodem como ilustrações da "benevolência do seu grande coração esperançado", numa série de *flashes* da relação amorosa pai-filho. E no instante da perda do ente querido é que o narrador se propõe a fixar o instantâneo de suas emoções, ou, em outras palavras, a "Crônica de saudades" que o acomete.

Par a par, e por intermédio da saudade, soma-se a premência do tempo, que universaliza a tragédia da família e amplia o sentido particular da dor na imagem exemplar do relógio parado às 6 horas

2 Conferir, a este respeito, o cotejamento entre as edições d'*O Ateneu* presente no Anexo.

da manhã, por contraste ao nascer do sol. Como era de costume na época a interrupção do relógio no instante do falecimento (*memento mori* invertido, onde a morte do indivíduo faz parar o tempo coletivo), há como que uma linha entre uma geração que se vai e outra que chega, tomando seu lugar. No momento da investidura do mando está o narrador: a formação de si, o "currículo" que lhe autoriza a passagem – a entrada no colégio – em suma, o assunto do livro.

Assim, por mais que "devesse ficar a existência nada mais que o prolongamento intérmino daquela hora, eco imortal das seis pancadas trêmulas do relógio", a própria capacidade de enunciar a si e a outrem, de contar sua história, *autoriza* o autor dessas memórias a seguir adiante em sua retomada sentimental do passado; a experiência do pai antecede e complementa a sua, e o narrador somente o é como filho, enquanto descendente daqueles "provados anos" cujo contato busca traduzir em palavras.

Contudo, tais observações não condizem nem com o sentido de tempo nem com o de saudade presentes na versão "final" d'*O Ateneu*. Observemos, no outro extremo do romance, o último parágrafo, em que discorre sucinta e definitivamente sobre o sentido de ambos os termos: "Saudades verdadeiramente? Puras recordações, saudades talvez, se ponderarmos que o tempo é a ocasião passageira dos fatos, mas sobretudo – o funeral para sempre das horas" (Pompeia, 1981, p.272).[3]

Do lado oposto, acabamos por encontrar, de fato, o oposto: não se trata mais do culto da memória do pai, mas da destruição do passado, "dos fatos". Aqui, não há mais saudade, mas apenas acerto de contas, absolutamente contrário ao sentido emotivo anterior. Pois, finalmente, para o narrador, a saudade encontra-se deformada e reduzida a "puras recordações, saudades talvez", se consideradas do ponto de vista de sua incapacidade de atingir o presente – e, está claro, de perpetuar qualquer memória (não obstante constitua o discurso do narrador um discurso memorialístico).

---

3 A partir desta nota, citaremos o romance apenas como OA, dada a profusão de referências subsequentes a partir dessa edição.

Logo, de uma dependência completa para com o discurso paterno, presente na versão inicial do romance, transita-se para uma aparente independência de tudo, num elogio ao poder destrutivo da memória. Em se tratando de um romance que discorre sobre os primeiros anos da vida escolar, é natural que a tensão entre universo doméstico x público, liberdade x dependência etc., polarizadas nos três parágrafos citados, figurem dentre alguns dos tópicos mais centrais. Também são naturais os questionamentos decorrentes da aproximação dessas duas passagens: por qual razão (ou quais razões) o escritor vai de oito a oitenta, alterando poucos meses antes da publicação o sentido original de sua obra?

Há diversas razões para esse desnível entre os dois extremos do texto, mas concordamos com Camil Capaz (2001) para quem o mais plausível é o da tentativa de distanciamento do escritor para com sua obra. Seu pai, Antonio d'Ávila Pompeia, morrera a 23 de março de 1884, às seis e meia da manhã, fazendo com que o jovem Raul, ainda aluno de Direito em São Paulo, permanecesse dois meses desolado na Corte, mesmo após os contratempos com a Faculdade.[4] Ademais, como afirma ainda o biógrafo:

> Veja-se de saída o problema da idade de Sérgio, o narrador da história na primeira pessoa: na introdução primitiva do romance – existente na Biblioteca Nacional e abandonada na versão definitiva – o autor dizia ter 9 anos ao entrar no internato, que é, aliás, a verdadeira idade do seu ingresso no Colégio Abílio, cenário principal da história; passou a dez anos, na versão publicada no jornal; e finalmente a 11 na versão definitiva em livro. Tal hesitação, além de tentar desligar o romance de suas ligações biográficas, destinava-se a tornar mais críveis certas sutilezas de pensamento e as manifestações da sexualidade de Sérgio [...]. (Capaz, 2001, p.106)

---

4 Sobre a reprovação em massa de 94 alunos do Curso de Direito do Largo de São Francisco no ano de 1884, dentre eles Pompeia, por razões de ordem política, e sobre os infortúnios posteriores em Recife e Caxangá, consultar as biografias de Pontes (1935) e Capaz (2001).

Há ainda outras nuances do sentido biográfico do texto, que escapam a nosso propósito.[5] Fiquemos, pois, com as sugestões dessa comparação inicial, e adentremos, sem mais, no universo definitivo do romance.

Duas festas, dois espectadores, uma só atitude

Os parágrafos iniciais do romance, no tocante à dependência do narrador ante a "tese" paterna, não são tão categóricos quanto aqueles originais, mas indicam, ainda que de maneira modulada, a influência decisiva do pai sobre o menino/adulto:

> "Vais encontrar o mundo, disse-me meu pai, à porta do *Ateneu*. Coragem para a luta."
>
> Bastante experimentei depois a verdade deste aviso, que me despia, dum gesto, das ilusões de criança educada exoticamente na estufa de carinho que é o regime do amor doméstico; diferente do que se encontra fora, tão diferente, que parece o poema dos cuidados maternos um artifício sentimental, com a vantagem única de fazer mais sensível a criatura à impressão rude do primeiro ensinamento, têmpera brusca da vitalidade na influência de um novo clima rigoroso. Lembramo-nos, entretanto, com saudade hipócrita, dos felizes tempos, como se a mesma incerteza de hoje, sob outro aspecto, não nos houvesse perseguido outrora, e não viesse de longe a enfiada das decepções que nos ultrajam.
>
> Eufemismo, os felizes tempos, eufemismo apenas, igual aos outros que correram como melhores. Bem considerando, a atualidade é a mesma em todas as datas. Feita a compensação dos desejos que variam, das aspirações que se transformam, alentadas perpetuamente do mesmo ardor, sobre a mesma base fantástica de esperanças, a atualidade é uma. Sob a coloração cambiante das horas,

---

5 Tais como a suposta transferência do Colégio Abílio das Laranjeiras para o Rio Comprido, onde havia outro colégio, chamado Atheneu Fluminense. Remetemos o leitor novamente à biografia de Capaz (2001).

um pouco de ouro mais pela manhã, um pouco mais de púrpura ao crepúsculo – a paisagem é a mesma de cada lado, beirando a estrada da vida. (Pompeia, 1981, p.29, 31)

Separemos, primeiramente, os lugares temporais envolvidos nas primeiras linhas do romance: o conselho paterno, que abre a narrativa em tom profético, visa o futuro, e antecipa uma relação conflituosa que perpassará toda a obra; por sua vez, o narrador encontra-se no momento presente da narração, de onde avalia as palavras paternas como "verdade"; e, finalmente, a apreensão dessas primeiras experiências pertence ao passado da voz narrativa, que arremata afirmando – "bastante experimentei depois a verdade deste aviso [...]." Essa distinção temporal inicial, que parece elementar e até dispensável, adquire uma importância maior quando percebemos que, logo a seguir, toda oposição é desfeita pelo narrador: passado, presente e futuro confluem numa única mensagem de ressentimento, para além dos limites do lar e do internato, pois "parece o poema dos cuidados maternos um artifício sentimental, com a vantagem única de fazer mais sensível a criatura à impressão rude do primeiro ensinamento". Isso equivale a dizer que, para além da problemática temporal do romance, colocam-se como imperativos os problemas existenciais do narrador, que transfere o conflito com o colégio para a vida inteira e interpreta aquilo mesmo que diz (por intermédio do pai) como falso e verdadeiro simultaneamente: nesses termos, se a transferência de um meio para outro gera desconforto, não deve haver justiça em parte alguma, pois, de um lado, nada é exigido de si e, de outro, tudo o é; assim, inadaptação torna-se desde logo sinônimo de injustiça tão somente pela possibilidade de essa última existir, e o que seria uma etapa difícil da vida representa uma negação dela toda, uma prescrição, como se ao entrar no colégio desaparecesse o lar e, ao retornar a esse, desaparecesse também o colégio. Embora a argumentação seja falha (inadaptação particular como sinônimo de injustiça pública), ela é sempre "atual" e confirma a premência dos primeiros ensinamentos sobre os demais, pois, "[...] feita a compensação dos desejos que variam,

das aspirações que se transformam, alentadas perpetuamente do mesmo ardor, sobre a mesma base fantástica de esperanças, a atualidade é uma", o que muito se adequa à confirmação pura e simples do aviso paterno.[6]

Urge, todavia, o momento de separação desse espaço doméstico, alimento básico das convicções do narrador:

> Destacada do conchego placentário da dieta caseira, vinha próximo o momento de se definir a minha individualidade. Amarguei por antecipação o adeus às primeiras alegrias; olhei triste os meus brinquedos, antigos já! os meus queridos pelotões de chumbo! espécie de museu militar de todas as fardas, de todas as bandeiras, escolhida amostra da força dos estados, em proporções de microscópio, que eu fazia formar a combate como uma ameaça tenebrosa ao equilíbrio do mundo; que eu fazia guerrear em desordenado aperto [...] com uma facilidade de Providência Divina, intervindo sabiamente, resolvendo as pendências pela concórdia promíscua das caixas de pau. [...] Mas um movimento animou-me, primeiro estímulo sério da vaidade: distanciava-me da comunhão da família, como um homem! (OA, p.31-32)

Apesar de estar suposta e "perfeitamente virgem para as sensações da nova fase", destacando que "vinha próximo o momento de se definir a [sua] individualidade", percebemos que o caráter de Sérgio já está delineado em sua postura altiva para com os brinquedos, que, "com uma facilidade de Providência Divina, intervindo

---

6 Uma interpretação distinta desses parágrafos iniciais é a de Júlio Valle (2010), que, ao invés de ressaltar a importância do discurso paterno, aponta a concorrência de três elementos: a "ilusão" (encontro com a vida extrafamiliar); a "desilusão" (encontro com o microcosmo da vida em sociedade); e a "explanação" (encontro de Sérgio adulto com Sérgio menino, enquanto testemunho artístico e científico). Julgamos, todavia, que a importância do discurso paterno sobre a revisitação do passado incida sobre todos os três elementos, pois ela, a um só tempo, prepara a ilusão do menino, desilude-o quanto à vida em sociedade e serve de mote às recordações do narrador.

sabiamente", consegue apaziguar as discórdias dos soldados de chumbo "pela concórdia promíscua das caixas de pau". Qual o motivo, então, dessa inversão, dando por incompleto o que está pronto, às perfeições de uma Providência? Antes de qualquer contato com o colégio de Aristarco – que se mostrará, dentro em pouco, como instituição repressiva, de ensino compartimentado e estanque à realidade dos meninos –, sua personalidade sai de casa inteiriça, dominadora, a rotular dentro de uma gaveta (pretenso "equilíbrio do mundo") elementos conflitantes entre si.

Acompanhado pelo pai, todavia, o Ateneu não lhe parece tão ruim:

> A primeira vez que vi o estabelecimento, foi por uma festa de encerramento de trabalhos. Transformara-se em anfiteatro uma das grandes salas da frente do edifício, exatamente a que servia de capela; paredes estucadas de suntuosos relevos, e o teto aprofundado em largo medalhão, de magistral pintura, onde uma aberta de céu azul despenhava aos cachos deliciosos anjinhos, ostentando atrevimentos róseos de carne [...] Desta ante-sala, trepado a uma cadeira, eu espiava. Meu pai ministrava-me informações. Diante da arquibancada, ostentava-se uma mesa de grosso pano verde e borlas de ouro. Lá estava o diretor, o ministro do império, a comissão dos prêmios. Eu via e ouvia. Houve uma alocução comovente de Aristarco; houve discursos de alunos e mestres; houve cantos, poesias declamadas em diversas línguas. [...] A bela farda negra dos alunos, de botões dourados, infundia-me a consideração tímida de um militarismo brilhante, aparelhado para as campanhas da ciência e do bem. A letra dos cantos, em coro dos falsetes indisciplinados da puberdade; os discursos, visados pelo diretor, pançudos de sisudez, na boca irreverente da primeira idade, como um Cendrillon malfeito da burguesia conservadora, recitados em monotonia de realejo e gestos rodantes de manivela, ou exagerados, de voz cava e caretas de tragédia fora de tempo, eu recebia tudo convictamente, como o texto da bíblia do dever; e as banalidades profundamente lançadas como as sábias máximas do ensino redentor. (OA, p.35-6)

A partir desse primeiro contato efetivo com o colégio, Sérgio descreve o anfiteatro improvisado na capela do *Ateneu*, onde destaca a concorrência de elementos profanos e seculares na constituição da aura (excessiva) da ocasião: no relevo das paredes, os anjos ostentam "atrevimentos róseos de carne", e agitam os pés e as mãos lascivamente; diante da arquibancada, é disposta "uma mesa de grosso pano verde e borlas de ouro" onde se sentam o diretor e o ministro do Império, como para um culto; na farda dos alunos, confundem-se o militarismo e "as campanhas da ciência e do bem"; nos cantos entoados, escondem-se os primeiros impulsos sexuais detrás dos "falsetes indisciplinados da puberdade"; nos discursos, "pançudos de sisudez", há o suporte imperfeito e ridículo da "boca irreverente da primeira idade", que interpreta um conto de fadas de Perrault ou "em monotonia de realejo e gestos rodantes de manivela, ou exagerados, em voz cava e caretas de tragédia fora de tempo", como para indicar a generalizada falta de trabalho intelectual. Contrariamente a tal espetáculo profano e hipócrita, Sérgio, acompanhado pelo pai numa antessala contígua – portanto, dentro e fora da festa –, "recebia tudo convictamente, como o texto da bíblia do dever" (como bom "devoto"), e "as banalidades profundamente lançadas como as sábias máximas do ensino redentor" (como bom "aluno"). O que é curioso destacar é que, de modo geral, as formalidades do ensino institucionalizado, nessa polarização culto x ciência que desmente a cientificidade e imparcialidade letivas, não bastam ainda para criar um universo público, por oposição ao privado – doméstico; o que motiva Sérgio a observar de fora o espetáculo dos professores e alunos é tão somente curiosidade, não coragem: o grosso das informações ainda lhe é ministrado pelo pai.

De qualquer forma, pelo sim ou pelo não subentendido nessas variáveis (pouco contato efetivo com a cena, mediação do pai etc.), percebe-se uma ênfase um tanto excessiva do narrador na ingenuidade do protagonista, apto desde sempre para o ensino, seja ele moral, religioso, doméstico ou formal, o que irá se confirmar logo a seguir, quando, ainda de braços com o pai, demonstra uma preocupação mais incisiva com a opinião alheia ao verem postos no

mesmo plano os termos de "mestre" e de "pai", a par com a potestade divina, no discurso do professor Venâncio:

> Um discurso principalmente impressionou-me. À direita da comissão dos prêmios, ficava a tribuna dos oradores. Galgou-a firme, tesinho, o Venâncio, professor do colégio, a quarenta mil-réis por matéria, mas importante, sabendo falar grosso, o timbre de independência, mestiço de bronze, pequenino e tenaz, que havia de varar carreira mais tarde. [...] "O mestre, perorou Venâncio, é o prolongamento do amor paterno [...]. Devemos ao pai a existência do corpo; o mestre cria-nos o espírito (sorite de sensação), e o espírito é a força que impele, o impulso que triunfa, o triunfo que nobilita [...] Acima de Aristarco – Deus! Deus tão somente; abaixo de Deus – Aristarco."
>
> [...]
>
> Eu me sentia compenetrado daquilo tudo; não tanto por entender bem, como pela facilidade da fé cega a que estava disposto. (OA, p.36-8)

O primeiro elemento importante do trecho é a falsa independência de Venâncio, traduzida em duas chaves – a econômica e a racial. Apesar de o menino Sérgio emprestar um ouvido ao mestre, o narrador adulto não ignora o fato de que ele está ali por dinheiro, e que, por isso mesmo, tudo o que venha a dizer de estofo moral acabe por ser relativo ou provisório, conforme as necessidades do momento e do investidor. Sua função, assim, é a de conferir um brilho excessivo (e imerecido) ao assunto em pauta, independente de crenças pessoais, como o de atribuir ao trabalho impessoal do mestre "o prolongamento do amor paterno", como reconhecemos desde já (se não o fizemos ainda) insubstituível para o narrador. Além de mercenário, Venâncio carrega um segundo estigma aos olhos de Sérgio, um pouco menos evidente, mas tão importante quanto o primeiro: Venâncio é mulato, "mestiço de bronze", o que, numa sociedade escravocrata e fortemente rural como a do Brasil oitocentista, não lhe confere uma posição de destaque, como a de

professor e orador, perante os internos, "fina flor da mocidade brasileira", nem perante seus pais, representantes da seleta oligarquia brasileira, em que:

> [...] não havia família de dinheiro, enriquecida pela setentrional borracha ou pela charqueada do sul, que não reputasse um compromisso de honra com a posteridade doméstica mandar dentre seus jovens, um, dois, três representantes abeberar-se à fonte espiritual do *Ateneu*. (OA, p.35)

Desconsiderando o salário de fome de Venâncio de 40 mil-réis por matéria (que faz duvidar da lisura de Aristarco como empregador), os termos do discurso do professor destacam ainda a verbosidade retórica e servil do ensino da época, em que Venâncio fatalmente "havia de varar carreira mais tarde". De resto, é bastante temerária, se não improvável, a aproximação que faz entre Deus e o diretor do colégio, justamente em um discurso proferido na ocasião de fechamento do ano letivo e – por extensão – de apelo às famílias conservadoras de então. O tom do contraste é exagerado, e logo entendemos que não quer ser verossímil. Antes disso, colocando até certo ponto sua opinião na fala relatada de Venâncio – em citação direta o que deveria estar em discurso indireto, no corpo do texto (Pacheco, 1971)[7] –, o relato do narrador nos fornece possivelmente uma caricatura do que teria dito o professor, ressaltando, em contrapartida e mais uma vez, a ingenuidade do menino, cuja "docilidade" a essas palavras fantásticas se explica claramente pela "fé cega" a que estava disposto, pois, como confessa em falsete, o menino parecia "não entender bem". Quem sabe a presença do pai, todo o tempo a seu lado, tenha dispensado esses hiatos do discurso?

7 Mais especificamente, afirma João Pacheco (1971, p.148): "A narração não obedece a uma ordem cronológica; tem, porém, uma forma analítica, impera na frase um torneio raciocinante. Ora o autor toma de um personagem, sonda-o, perscruta-o, explica-o. Ora isola um fato, abstraindo-o do espaço e do tempo. Vai e volta sobre os acontecimentos. Encaixa no contexto narrativo, em discurso direto, o que deveria estar em diálogo ou, se naquele, em modo indireto".

Ainda protegido pela vigilância paterna, o segundo contato com o colégio evidencia uma preocupação maior de Sérgio para com a opinião alheia, numa observação mais atenta, mas não menos entusiasmada, do espaço físico do Ateneu:

> As galas do momento faziam sorrir a paisagem. O arvoredo do imenso jardim, entretecido a cores por mil bandeiras, brilhava ao sol vivo com o esplendor de estranha alegria; os vistosos panos, em meio da ramagem, fingiam flores colossais, numa caricatura extravagante de primavera [...]. Meu pai prendia-me solidamente o pulso, que me não extraviasse. A princesa imperial, Regente nessa época, achava-se à direita em gracioso palanque de sarrafos. Momentos depois, adiantavam-se por mim os alunos do Ateneu. Cerca de trezentos; produziam-me a impressão do inumerável. [...] Não posso dar ideia do deslumbramento que me ficou desta parte. Uma desordem de contorções, deslocadas e atrevidas; uma vertigem de volteios à barra fixa, temeridades acrobáticas ao trapézio, às perchas, às cordas, às escadas [...]. O coração pulava-me no peito com um alvoroço novo, que me arrastava para o meio dos alunos, numa leva ardente de fraternidade. Eu batia palmas; gritos escapavam-me, de que me arrependia quando alguém me olhava. (OA, p.39-41)[8]

Assim como na primeira festa presenciada por Sérgio e seu pai, há algo de deslocado na apresentação geral da solenidade, embora o protagonista pareça ver ainda com bons olhos o todo da solenidade. A decoração campestre do colégio, na qual "os vistosos panos, em meio da ramagem, fingiam flores colossais"; o militarismo dos

8 A partir da observação do narrador a respeito da Princesa Isabel, "regente nessa época", podemos situar a situação descrita por volta do ano de 1871. Conforme indicação de Camil Capaz (2001, p.108): "A princesa Isabel esteve à frente do Império entre maio de 1871 e março de 1872, por ocasião da primeira viagem de d. Pedro à Europa". Tratando-se de uma festa de conclusão dos trabalhos do ano letivo, a presença da Princesa Regente assinala o final do ano de 1871 como primeiro marco cronológico d'*O Ateneu*.

exercícios de ginástica, resumidos a uma "desordem de contorções, deslocadas e atrevidas"; a reação do menino, a vibrar vergonhosamente, como confessa o narrador, entre palmas e gritos: tudo parece indicar não o ânimo inspirado pela ocasião, mas antes sua (futura) animosidade, onde a coragem recomendada pelo pai se mistura à aversão pelo novo – e logo, incontrolável – espaço coletivo. É curioso notar que, talvez pelo suporte do pai, Sérgio veja com olhos combativos e excitados os dois espetáculos, antes que pela sugestão dos momentos isolados, pois em meio à entrega dos prêmios, o olhar do protagonista se detém sobre a família do diretor, e logo destaca, altivamente, o fracasso de seu poder sobre o filho, Jorge:

> Aristarco arrebentava de júbilo. Pusera de parte o comedimento soberano que eu lhe admirara na primeira festa. De ponto em branco, como a rapaziada, e chapéu-do-chile, distribuía-se numa ubiquidade impossível de meio ambiente. [...] Ator profundo, realizava ao pé da letra, a valer, o papel diáfano, sutil, metafísico, de alma da festa e alma do seu instituto. Uma coisa o entristeceu, um pequenino escândalo. Seu filho Jorge, na distribuição dos prêmios, recusara-se a beijar a mão da princesa, como faziam todos ao receber a medalha. Era republicano o pirralho! Tinha já aos quinze anos as convicções ossificadas na espinha inflexível do caráter! Ninguém mostrou perceber a bravura. Aristarco, porém, chamou o menino à parte. Encarou-o silenciosamente e – nada mais. E ninguém mais viu o republicano! Consumira-se naturalmente o infeliz, cremado ao fogo daquele olhar! Nesse momento as bandas tocavam o hino da monarquia jurada, última verba do programa. (OA, p.42-3)

Se Aristarco é "a um tempo a alma da festa e alma do seu instituto" e, como vimos anteriormente, a função do mestre está mesclada ao amor paterno – e esse é o argumento que se esconde por trás da apresentação das duas primeiras festividades do internato – que dizer de um pedagogo renomado, mestre e diretor de sua instituição, já na etimologia de seu nome prenunciado como "ótimo chefe" (Brayner, 1979, p.144), que não consegue educar o próprio filho?

Pois, nos trechos apontados, a falta de compostura diante do decoro excessivo das festas equivale à falta de educação (que como se costuma dizer, vem do berço). Em todo caso, não se trata de uma desavença familiar qualquer, mas de um desacordo fundamental entre o plano doméstico e o plano público, ante a opinião política. Apresentado à Princesa Regente, Jorge recusa-se a beijar sua mão, renegando, simultaneamente, o beija-mão a Aristarco – que, como alma do instituto, deveria ser monarquista, e, de fato, investira "a última verba do programa" na execução "do hino da monarquia jurada".

Conquanto as convicções políticas de Jorge se desfaçam com apenas um olhar de repreensão de seu pai – "e ninguém mais viu o republicano!" –, não se elide na passagem o desapreço do narrador por quaisquer dos ideários políticos em jogo.[9] O apoio do pai dispensa o apoio de outrem – de um partido, de uma causa –, e a orfandade provisória de Jorge basta para ridicularizá-lo, ele, que supostamente "já aos quinze anos [tinha] as convicções ossificadas na espinha inflexível do caráter!". Somando a isto a observação de Sérgio sobre a cor de Venâncio, teremos esboçado por ora o perfil do narrador à imagem e semelhança do pai, representante de uma elite enriquecida pela Monarquia e pelo trabalho escravo, o que enfeixa, de certa forma, a reflexão da dimensão social da obra, pois, como "autêntico representante da burguesia [deslocada de seu contexto europeu, ele] implica uma visão 'por dentro' e, ao mesmo tempo, uma denúncia visível, em todos os momentos, na ótica da personagem Sérgio" (Abdala Jr., Campedelli, 1999, p.153).[10]

---

9 Diversos intérpretes do romance, como Flávio Loureiro Chaves (1979), optaram por ver no narrador uma recusa da Monarquia, ou até mesmo uma manifestação do jacobinismo crescente de Pompeia. A passagem, contudo, enseja um desprezo bastante classista pelo ideário republicano, o que não impede, a contrapelo, uma leitura da posição social privilegiada de Sérgio *pelo privilégio de sua posição central como narrador-memorialista.*

10 Alfredo Bosi (2002, p.131), ao considerar esta especificidade d'*O Ateneu*, observa de maneira inversa, na correspondência entre a narração de Sérgio e a hipocrisia do colégio, uma postura ideologicamente resistente de Pompeia, que opta por criticar o vazio dos discursos da época a partir de seu vazio

A separação

As duas entrevistas particulares com Aristarco demarcam os últimos momentos de Sérgio em companhia do pai nas dependências do Ateneu. Como antes, o menino encara tudo com certa animosidade e altivez, mas já começa a ponderar a validade da instituição enquanto tal, ao ver, pela primeira vez, o diretor em trajes menos formais em sua residência (imediatamente ao lado do colégio):

> O diretor recebeu-nos em sua residência, com manifestações ultra de afeto. Fez-se cativante, paternal; abriu-nos amostras dos melhores padrões do seu espírito, evidenciou as faturas do seu coração. O gênero era bom, sem dúvida nenhuma; [...] apesar do *paletot* de seda e do calçado raso com que se nos apresentava [...] Verdade é que não era fácil reconhecer ali, tangível e em carne, uma entidade outrora da mitologia das minhas primeiras concepções antropomórficas; logo após Nosso Senhor, o qual eu imaginara velho, feiíssimo, barbudo, impertinente, corcunda, ralhando por trovões, carbonizando meninos com o corisco. Eu aprendera a ler pelos livros elementares de Aristarco, e o supunha velho como o primeiro, porém rapado, de cara chupada, pedagógica, óculos apocalípticos, carapuça negra de borla, fanhoso, onipotente e mau, com uma das mãos para trás escondendo a palmatória e doutrinando à humanidade o b-a-bá. As impressões recentes derrogavam o meu Aristarco [...] Dava-me gosto então a peleja renhida das duas imagens e aquela complicação imediata do *paletot* de seda e do sapato raso, fazendo aliança com Aristarco II contra Aristarco I, no reino da fantasia. (OA, p.46)

---

interior: "Essa gama de possibilidades poderá também ser testada nas relações que aproximam narrativa e resistência, mesmo quando a intersecção se dê fora de um contexto de militância política. Raul Pompeia, no *Ateneu*, fez ora sátira direta, ora paródia, da linguagem pedagógica e da retórica científica e literária predominante nas escolas para a elite de nosso Segundo Império". Para um aprofundamento maior dos sentidos satíricos e paródicos do romance, cf. o estudo de Sônia Brayner (1979).

Apesar de paternal, à primeira vista Aristarco é visto como empresário em férias, cujo espírito e sentimento se traduzem em "padrões" e "faturas", mesmo quando de paletó de seda e "calçado raso". Curiosamente, é a informalidade que preocupa e espanta Sérgio, que esperava ver aquele pelo qual entendia ser o diretor, e não ele próprio. Embora tenha aprendido a ler e escrever com os métodos do pedagogo, o menino não demonstra sinais de agradecimento (como faria supor sua conduta, até o momento, de bom menino e bom aluno), mas prevê no autor dos livros didáticos um ente apocalíptico e de esfera transcendente, imediato após "Nosso Senhor" na punição e correção dos jovens (tal como numa versão invertida, mas linear, do discurso de Venâncio). O menino não sabe como reagir à derrocada de seu "alto" ideal que, assim, não demonstra ser de ordem elevada como se faria supor – uma educação moralmente esmerada, com mestres dignos e alunos comprometidos etc. –, mas tão somente o decoro das circunstâncias – o garbo das solenidades, do mestre fisicamente irreprochável etc. Nada se diz acerca do mérito de Aristarco como pedagogo, tampouco da escolha de seu instituto pelo pai – provavelmente motivada pelo sucesso de seus métodos na alfabetização do filho; o que perdura na memória é a desilusão (um pouco arrogante) do menino.

De maneira ainda mais incisiva, o narrador destaca a seguir o desajuste entre essas duas imagens (imagens, e não pessoas, nos termos mais epidérmicos de Sérgio) "no reino da fantasia", contrapondo a Aristarco I, ser apocalíptico que lhe bastava como "o meu Aristarco" e Aristarco II, ser de carne e osso, a recepcioná-lo ao colégio, via residência. Quiçá nessa mediação do plano doméstico ao público esteja a pedra de toque das desconfianças do menino, que pensava ser o internato um mundo inteiramente diverso daquele vivido até então, e que não o era de todo – e nem podia sê-lo.[11]

Curiosamente, quando da segunda entrevista com Aristarco, na ocasião da despedida do pai, o diretor é visto como gerente de sua

---

11 Discutiremos a seguir, em "O círculo de fogo", a significação doméstica do Ateneu, bem como sua dependência em relação às elites da época.

instituição, desprovido de qualquer ranço paternal, o que desorienta o menino e parece prever boa parte de sua estadia no Ateneu, até os encontros subsequentes com o pai, já fora do colégio:

> O diretor, no escritório do estabelecimento, ocupava uma cadeira rotativa junto à mesa de trabalho. Sobre a mesa um grande livro abria-se em colunas maciças de escrituração e linhas encarnadas. Aristarco, que consagrava as manhãs ao governo financeiro do colégio, conferia, analisava os assentamentos do guarda-livros. De momento a momento, entravam alunos. Alguns acompanhados. A cada entrada, o diretor lentamente fechava o livro comercial, marcando a página com um alfanje de marfim, fazia girar a cadeira e soltava interjeições de acolhimento, oferecendo episcopalmente a mão peluda ao beijo contrito e filial dos meninos. Os maiores, em regra, recusavam-se à cerimônia e partiam com um simples aperto de mão. (OA, p.51)

Representado não em suas funções didáticas, mas burocráticas, Aristarco é visto nesse momento antes como gerente que como educador: sua mesa de trabalho permite entrever detalhadamente um "livro de escrituração", que resume e antecipa a entrada dos alunos, ditada pela condição financeira dos pais e pelo balanço favorável ou não das matrículas. A recepção dos internos, especialmente dos ingressantes, reserva-lhe assim um não lugar de "Relações Públicas", embora magistralmente desempenhado, pois, como diz Sérgio a seguir, "[o diretor] punha habilmente um sujeito fora de portas com o riso fanhoso e o simples modo impelido de segurar-lhe os dedos" (OA, p.53). A superioridade do diretor diante dos pais e alunos é comprovada pela destreza com que passa de uma atitude a outra, o que, em seu dinamismo, implica dois elementos que não podem se destacar: a ambiguidade (do educador) e a especulação (do administrador).

Ambiguidade é o que se pode tomar de seu acolhimento por vezes exagerado dos meninos, em que pontifica, à revelia das comparações anteriores de Venâncio e do próprio Sérgio, com uma au-

toridade tanto religiosa (mão "episcopalmente" oferecida a beijar) quanto secular (beijo "filial" recebido), sem a qual – e é o que se percebe no caso dos internos mais crescidos – todo cumprimento descai em formalidades ("simples aperto de mão"). Ou seja – e isto é o que narrador talvez queira apontar –, a autoridade do diretor não tem fundamento real, e, para causar uma primeira e forte impressão, depende de tomar de empréstimo à relação pai-filho apenas a exterioridade respeitosa, sem o elo de sangue (ou, ao menos, de convívio e camaradagem) pressuposto. Aristarco, apesar das aparências, vive dos alunos, explorando-os de forma material, mas não convive com eles, o que constitui, até certo ponto (e certamente para Sérgio protagonista), uma exploração paralela, digamos, de ordem moral.

Por outro lado, essa dupla especulação, que atinge a essência do cotidiano dos meninos, fora e (já) dentro do internato, confirma-se no trecho a seguir:

> O especulador e o levita ficavam-lhe dentro em camaradagem íntima, *bras dessus, bras dessous*. Sabiam, sem prejuízo da oportunidade, aparecer por alternativa ou simultaneamente; eram como duas almas inconhas num só corpo. Soldavam-se nele o educador e o empresário com uma perfeição rigorosa de acordo, dois lados da mesma medalha; opostos, mas justapostos. (Idem)

Para descrever o diretor, e logo traduzindo aqueles termos de ambiguidade e especulação, o narrador cunha a metáfora da "medalha". Todavia, apesar de soar como uma dupla significação pela evidência dos dois lados que a compõem, ela traduz apenas em parte a personalidade de Aristarco, pois privilegia claramente uma das faces que busca representar. Se, de um lado, Sérgio inscreve um pedagogo renomado (ainda que aparentado, ainda há pouco, a um ente apocalíptico), por outro, o empresário é gravado em seu próprio ambiente e material. Trata-se de dois lados de uma mesma "medalha", objeto cunhado com fins de mérito e de renome, e que simboliza caracteristicamente os objetivos de um Aristarco "especulador", mas nada de outro Aristarco "levita", que se basta ape-

nas a completar a ideia de "duas almas inconhas num só corpo".[12] Não há nada dialético na imagem empregada, mas somente a sobreposição de constatações cruas; de qualquer forma, reforçar sua incompatibilidade ou "hipostasiar o termo 'dialética' significa precisamente revelar sua total ausência no mundo do *Ateneu*" (Mazzari, 2010, p.190). Logo, e para retomarmos generalidades a esta altura evidentes, a "medalha" resume a ânsia do diretor pela fama rasteira e imediata (material, moral), e não pela transcendência dos valores que deveria pregar como educador. Sua mera existência torna-se um disparate e, possivelmente, uma heresia: do ponto de vista educacional, por antepor a consequência à causa (retorno financeiro à qualidade de ensino); e do ponto de vista humano e religioso, por deturpar sua origem como forma de justificar a existência (duas almas como álibi da falsidade). Aristarco resume-se, tal como a medalha, a um ornamento de si mesmo e de seu colégio; enquanto tal, dispensa comentários pelo grotesco da comparação, que salta como que "forçada" aos olhos do leitor, justamente pela ênfase excessiva numa formalização total do ensino – impulsionada, num sentido mais pontuado e "memorialístico", pela separação entre Sérgio e seu pai.

Sérgio recusa-se a ver no diretor o afeto que recebe do pai; para ele, o ensino se resume a uma relação comercial, entre estranhos, e jamais afetiva, entre parentes ou amigos. De fato, como afirma o narrador, seu próprio pai treme ante as ameaças de Aristarco: "Afianço-lhes que o meu [pai] tremeu por mim. Eu, encolhido, fazia em superlativo a metáfora sabida das varas verdes" (OA, p.56). O que faz apenas crescer o sentimento iminente de desconsolo por parte do protagonista: se seu pai, que era adulto e estava ciente da luta que (con)figura o mundo adulto, tremia por si, quem dirá então (e o apelo ao leitor é pontual nesse aspecto) de um menino de 11 anos?

12 É curioso notarmos que na passagem Sérgio não recorra, em vez da figura da medalha, àquela da moeda: ultrapassando seu valor material evidente, seu objetivo é ressaltar o absurdo de sua falsidade moral traduzido nos termos dessa mesma materialidade.

De fato, os termos do diretor são peremptórios contra toda espécie de infração às regras de seu colégio que, antes da má conduta em sala ou nos estudos, preocupa-se com a formação moral dos meninos: "O parricídio não figurava na lei grega. Aqui não está a imoralidade. Se a desgraça ocorre, a justiça é o meu terror e a lei é o meu arbítrio." (Idem). O terror imprime-se sobre Sérgio e seu pai, pois ambos acabam, pelo discurso de Aristarco, destituídos de sua zona de conforto; Sérgio, pela necessidade de responder agora a "dois pais" com a mesma submissão dantes; e o pai, pela substituição de sua figura de mando por um código de conduta que vale, a um só tempo, como estatuto da instituição e como tutor (genitor) da vida moral dos internos/filhos.

A inversão dos lugares sociais e familiares logo se traduz no arremate de Aristarco à apresentação – "Mas para os rapazes dignos eu sou um pai" (Idem) –, que pouco impressiona ao menino, já acostumado a acatar máximas desse jaez. Pois, segundo o narrador, os diversos quadros do Ateneu "exibiam sonoramente regras morais e conselhos muito meus conhecidos de amor à verdade, aos pais, e temor de Deus, que estranhei como um código de redundância" (OA, p.55). A ordem dos elementos é importante e indica o quanto o narrador aproxima a figura paterna da "verdade" primordial, antes mesmo do "temor de Deus", num movimento de enfado ou "redundância" que bem caracteriza sua comodidade na presença do pai.

A tranquilidade de Sérgio iria logo acabar, muito embora, à hora da despedida, conseguisse segurar as lágrimas "a tempo de ser forte" (OA, p.56). A solidão dentro do deserto do internato logo mostraria ser, como o pai predissera, um tempo de provação:

> Era o ermo. E na solidão conspiradas, as adversidades de toda a espécie, falsidade traiçoeira dos afetos, perseguição da malevolência, espionagem da vigilância; por cima de tudo, céu dos trovões sobre os desalentos, a fúria tonante de Júpiter-diretor, o tremendo Aristarco dos momentos graves.

> Lembranças da família desviaram-me o curso às reflexões. Não havia mais a mão querida para acalentar-me o primeiro sono, nem a oração, tão longe nesse momento, que me protegia a noite como um dossel de amor: o abandono das crianças sem lar que os asilos da miséria recolhem. (OA, p.69)

"As fisionomias do caráter"

O primeiro ano no Ateneu não transcorre sem a constante visita do pai, que, no entanto, pouco sabe do que se passa com Sérgio: "Meu pai vinha ver-me todas as semanas; eu mostrava os prêmios de aplicação, conversava de casa; o resto calava" (OA, p.88). Ocultando do pai as pressões homossexuais de Sanches, os conselhos violentos de Rabelo, as agressões de Barbalho etc. – que constituem o grosso de suas memórias até então –, parece que tudo se lhe transcorre como num hiato, sem a devida importância para sua formação, permanecendo "como um corpo estranho" no internato (Miguel-Pereira, 1973, p.112); do contrário, informaria ao pai imediatamente.

É quando as pressões externas começam a incomodar demasiadamente que Sérgio retorna ao lar, na ocasião de um feriado, e encontra, por fim, a constituição do caráter nas esperadas confidências ao pai. A primeira descrição do retorno é traduzida nos termos de uma ressurreição: "Quando tornei a ver os meus, foi como se os houvesse adquirido de uma ressurreição milagrosa. Entrei em casa desfeito em pranto, dominado pela exuberância de uma alegria mortal" (OA, p.123). Assim, a saída da "placenta" do espaço doméstico para o contato com o mundo, via internato, faz morrer o indivíduo enquanto o retorno pelo caminho inverso dá-lhe a chance milagrosa de uma nova vida, concedida diretamente por Deus: "Deus permitira, na largueza pródiga da suma bondade, que eu revisse a nossa casa [...] e a chaminé tranquila a fumar o *spleen* infinito das cousas imóveis e elevadas" (OA, p.124). Longe do Ateneu e das diversas ameaças dos colegas e professores, Sérgio pode respirar a atmosfera pacata do lar, cujo conforto lhe inspira o extravasamento das emoções:

> Ia efetivamente ruminando a mais séria das intenções: afrontar uma entrevista franca com meu pai, descrever-lhe corajosamente a minha situação no colégio e obter um auxílio para reagir.
>
> Meu pai acabava de deixar o leito. Nada sabia dos meus últimos insucessos. Ficou admirado e consternado. Daí o êxito completo da minha entrevista.
>
> Dias depois, no colégio, eu era um pequeno potentado. [...] Um conselho de casa afirmou-me que havia a nobre opinião de Aristarco e a opinião ainda melhor da cartilha, mas havia uma terceira – a minha própria, que se não era tão boa, tão abalizada como as outras, tinha a vantagem alta da originalidade. Com uma palavra fez-se um anarquista.
>
> Daí por diante era fatal o conflito entre a independência e a autoridade. Aristarco tinha de roer. (OA, p.124-5)

Destaquemos a importância central deste "conselho de casa", obtido com a entrevista do pai, que acarreta uma importante inversão dos papéis aluno x professor. Na superfície, o conselho paterno é, além de válido, irreprochável, pois enfatiza a autoconfiança do menino nas próprias forças, bem como naquilo que elas podem ter de "original". Todavia, a ordem dos fatores altera o produto, e a adversativa com que é apresentada a proposição diminui o papel de dois elementos até então intocados pelo pai: a figura do mestre e, acima dele, a mecânica do ensino institucionalizado. Em prol da autonomia do menino, desbancam-se a autoridade do mestre – e junto com ela, a do pai postiço, que se lhe entranhara desde as primeiras apresentações e entrevistas – e a validade especular das notas, no tocante à formação do menino. Seu caráter já está formado – é o que o pai lhe garante –, e diante da inadaptação ao meio escolar, basta voltar aos códigos do lar, em que Sérgio, filho único e adorado, é irretocável (original). Problema resolvido.

Duas contradições, a contrapelo daquilo que diz o pai e faz o filho, vão *pari passu* com a cena acima. A primeira diz respeito ao tiro no próprio pé que desfere o pai ao desmerecer a figura de Aristarco, misto de educador e pai, para quem os bons alunos são como

filhos. O silogismo é simples, mas claramente falho: Sérgio não é bom aluno; Aristarco não se lhe porta como pai; logo: Aristarco não é dono exclusivo da verdade. O que não se pode prever, a partir desse argumento, é a extensão da rebeldia do menino, possivelmente desfavorável ao próprio pai, enquanto figura de mando. Como Sérgio destaca, sua admiração e consternação são decisivas para o sucesso da entrevista.[13]

A segunda contradição é mais óbvia, e diz respeito ao conteúdo do conselho, impossibilitado pela ocasião mesma em que é proferido. O conselho versa sobre a originalidade do filho, superior a tudo, mas continua sendo um conselho, e segui-lo é desmentir aquilo mesmo que aponta. Como ser original, obedecendo cegamente a um preceito, seja ele qual for? Claramente, a originalidade em questão é endereçada, e visa sobrepor o discurso do pai à escola, tendo em vista as dificuldades de Sérgio. Original equivale a ser igual ao pai; o que já é ser diferente, para todos os efeitos, daqueles do colégio, bastando para solucionar os problemas do menino.

Os efeitos do conselho sobre Sérgio são devastadores. Imediatamente a seguir, conquista para si a inimizade de todos, tornando-se arbitrário e displicente:

> Para a campanha da reação, armazenei uma abastança inextinguível de vaidade e deliberei menosprezar do melhor modo prêmios e aplausos com que se diplomavam os grandes estudantes. [...] Desenvolveu-se nas alturas uma forma de antipatia contra mim que me lisonjeava como uma das formas da consideração. [...] Eu sorria vaidoso, levando de vencida a guerrinha, como a espuma à proa de um barco.
>
> Este foi o caráter que mantive, depois de tão várias oscilações. Porque parece que às fisionomias do caráter chegamos por tentativas, semelhante a um estatuário que amoldasse a carne no próprio

13 Entrevista que constitui, tal como na lógica tripartite do conselho paterno, a terceira do romance, precedida somente pelas duas de Aristarco (em sua casa e no Ateneu). O paralelo é evidente: a primeira foi promissora, a segunda ainda melhor; mas a terceira...

rosto, segundo a plástica de um ideal; ou porque a individualidade moral a manifestar-se, ensaia primeiro o vestuário no sortimento psicológico das manifestações possíveis. (OA, p.125-6)

As desavenças anteriores à entrevista – os espectros de Aristarco, Sanches, Rabelo, Barbalho, Franco etc. – resumem-se ao ensaio dos primeiros vestuários da personalidade, exterior e dispensável; acima das roupas, ergue-se o rosto esculpido pelo ideal, absoluto... A posição de Sérgio é, assim, clara: o caráter que se deveria manter para a fase adulta não seria aquele aprendido na luta com o Ateneu, mas aquele trazido de casa, ideal que se amolda em seu próprio rosto e dita a fisionomia. Vemos que não se cogita a individualidade do mesmo, apesar da exterioridade do processo e da submissão a ele: "original", o menino basta-se como filho de seu pai. É curioso notarmos que na etimologia de seu nome, tal acepção conservadora está desde sempre presente – "Serg-" significa "servo, o que cuida, protege" (Guérios, 1981, p.225),[14] estabelecendo como paradigma de compreensão do narrador seu caráter contraditório de menino obediente (ao pai) e rebelde (à escola), a defender um discurso em detrimento do outro, talvez mesmo pela premência deste ante a obsolescência daquele.

Quanto ao comportamento dentro do Ateneu, que irá dar continuidade às memórias do adulto, "nesse momento ele atinge uma posição definida [e já pressuposta por sua posição "definitiva"]. [...] Diante da disciplina, Sérgio cresce em compreensão e desencantamento. Crescer é, assim, indisciplinar-se." (Hosiasson, 1988, p.78).

A cristalização do caráter

Após o transcorrer do primeiro ano no Ateneu, guiado pelas considerações acima a se despreocupar dos estudos, a deleitar-se

14 Por oposição a Aristarco: "Aristo-" designa "excelente, o melhor", enquanto "-arco" indica "o que conduz, guia, chefe, o mais poderoso" (Houaiss, 2001, p.278, 288). Consequentemente, ao poderoso e excelente chefe na aparência, sucede um servo moralmente superior.

com o espetáculo do assassinato e com as formas de Ângela, a aproveitar-se da ingenuidade de colegas como Bento Alves, a zombar das exposições vazias e verborrágicas do "Grêmio Literário Amor ao Saber" (com exceção daquelas do Dr. Cláudio, a que nos voltaremos no próximo capítulo) etc., Sérgio dispõe de dois meses em casa para observar o movimento da sociedade fora do colégio. Durante esse período, cristaliza-se a crença nas próprias forças, apreendida entre os conselhos paternos, ao ponto de compreender-se superior não apenas ao universo do colégio, mas também àquele fora dele e do espaço doméstico:

> Desenvolvido à força e habilitado no torvelinho moral do internato, aproveitara os dois meses de feriado para espreitar a animação da vida exterior. A sala, a sociedade, os negócios da praça pública, que na infância são como contactos de nevoeiros resvalando pela imaginação [...], ao tempo em que preferimos da *soirée* os *bons bocados*, das *toilettes* os laços de cores rútilas, ignorando que há talvez na vida alguma cousa mais açúcar que o açúcar, e que o toque macio pode uma vez levar vantagem à coloração fulgurante, quando invejamos das posições sociais modestamente o garbo de Faetonte nos carros de praça ou a bravura rubente de umas calças de grande uniforme, sem saber que as ambições vão mais alto e que há comendadores; o movimento do grande mundo não me aparecia mais como um teatro de sombras. (OA, p.189)

A evolução do pensamento de Sérgio é marcante; para além do garbo imediato das fardas de uma parada militar, postiço e convencional (como aquele das festas do colégio), está algo "mais açúcar do que o açúcar", e que é a glória – não menos superficial, embora certamente mais aceite – das "ambições [que vão] mais alto": as comendas, os altos cargos burocráticos, o luxo que não se deixa limitar às paredes de um mero internato. Pulando uma etapa importante de sua formação, Sérgio não se preocupa tanto com o aproveitamento escolar ou acadêmico que possa ter (desmerecido pelo pai); o que se lhe projeta no futuro é a glória social, a posição de mando e de desta-

que de um comendador, ou ainda de um deputado, um ministro; ou ainda, a vitória de uma conquista amorosa, entrevendo por detrás do rubro do vestuário o rubor das formas (como o jambo das pernas de Ema, mulher de Aristarco). Em ambos os casos, trata-se de duas formas distintas, mas convergentes, de autossatisfação, nos termos sempre reiterados de seu pai: aquela que cuida do Sérgio social, representante de sua classe, almejando alcançar um posto de destaque e tornar-se um dos figurões do Império; e aquela que cuida do Sérgio pessoal, "conquistador" num sentido mais chão, buscando prazeres imediatos os mais diversos.[15]

Todavia, reconhecendo a semelhança entre o colégio e a sociedade no tocante à postura de si exigida, Sérgio destaca precisamente a continuidade e evolução de seu pensamento nesse sentido: "Comecei a penetrar a realidade exterior como palpara a verdade da existência no colégio" (Idem). Porém, a amplitude de suas ambições destoa claramente daquilo que poderia esperar um aluno de 12 anos, e não é sem pesar que diz a seguir: "Desesperava-me então ver-me duplamente algemado à contingência de ser irremissivelmente pequeno ainda e colegial. Colegial, quase calceta! marcado com um número, escravo dos limites da casa e do despotismo da administração" (OA, p.190). O termo é incisivo: o cotidiano de um colegial equivale "quase" ao de um "calceta", um escravo. Assim, na hierarquia que se apresenta, o ápice toca aos comendadores e a base aos escravos, estando, pouco acima do rés do chão, os alunos, visão invertida que se recusa a observar a formação individual propiciada pelos estudos. Ao contrário, os mesmos estudos parecem

15 Uma leitura oposta pode ser encontrada em Jubran (1980, p.180-1): "A não realização das aspirações infantis cria, portanto, na obra, a invariante decepção, como resíduo de toda e qualquer experiência de vida. E a recorrência dessa invariante encontra expressão na imagem da 'enfiada de decepções', que traduz a acumulação de desenganos na sucessividade do tempo, e a consequente ligação do presente do narrador ao passado da personagem". Assim, ao que entendemos pelo que seria uma "invariante satisfação", posta-se a sugestão da autora de uma "invariante decepção", tendo como ponto de partida para a comparação não o olhar do narrador adulto, mas o do protagonista menino.

impedir que o jovem se integre às altas rodas, descaracterizando-o, marcando-o "por um número".

O segundo ano letivo transcorre sob o "despotismo da administração", despertando novas animosidades de Sérgio, a ponto de eclodir um conflito direto entre o menino e o velho diretor.[16] Todavia, não há a mesma compensação das férias prolongadas, visto que o protagonista adoece, acometido de sarampo, e tem de ficar na enfermaria do Ateneu, sob os cuidados de Ema. Curiosamente, não apenas o menino, mas também seu pai cai enfermo, sendo levado às pressas à Europa. De lá – ou mais precisamente, de Paris –, envia ao filho uma carta que, sozinha, praticamente resume o sentido temporal e social do romance, mesclando a origem dúbia da enfermidade de ambos à importância da ação direta sobre o passado.

Observemos a carta, na íntegra, apesar de sua extensão um pouco prolongada:

> Salvar o momento presente. A regra moral é a mesma da atividade. Nada para amanhã, do que pode ser hoje; salvar o presente. Nada mais preocupe. O futuro é corruptor, o passado é dissolvente, só a atualidade é forte. Saudade, uma cobardia, apreensão outra cobardia. O dia de amanhã transige; o passado entristece e a tristeza afrouxa.
>
> Saudade, apreensão, esperança, vãos fantasmas, projeções inanes de miragem; vive apenas o instante atual e transitório. É salvá-lo! salvar o náufrago do tempo.
>
> Quanto à linha de conduta: para diante. É a honesta lógica das ações.
>
> Para diante, na linha do dever é o mesmo que para cima. Em geral, a despesa do heroísmo é nenhuma. Pensa nisto. Para que a mentira prevaleça é mister um sistema completo de mentiras harmônicas. Não mentir é simples.
>
> ... Estou numa grande cidade, interessante, movimentada. As casas são mais altas que lá; em compensação, os tetos mais baixos.

16 Discutido a seguir, em "Sérgio, signo de escorpião".

> Dir-se-ia que o andar de cima esmaga-nos. E como cada um tem sobre a cabeça um vizinho mais pobre, parece que a opressão, aqui, pesa da miséria sobre os ricos.
>
> A agitação não me faz bem.
>
> Abro a janela para o *boulevard*: uma efervescência de animação, de ruído, de povo, a festa iluminada dos negócios, das tentativas, das fortunas... Mas todos vêm, passam diante de mim, afastam-se, desaparecem. Que espetáculo para um doente! Parece que é a vida que foge.
>
> Dou-te a minha benção... (OA, p.263)

A enfermidade de Sérgio explica-se, para além da óbvia recaída física, pelo ambiente adverso do Ateneu, pelas horas passadas longe da Corte, pelas ambições de menino-homem... E quanto à enfermidade do pai? Direto de Paris, o conselho que envia ao filho já não versa sobre a necessidade de reconhecer o próprio valor, mas sobre a importância da ação – e não do pensamento – presente. Mais que o futuro, tempo reservado para as vicissitudes da opinião alheia, que pode (des)motivar o menino a agir; mais que o passado, tempo reservado para a autocomiseração retrospectiva, impotente quanto à atual revisão dos fatos e endereçada unicamente para a conservação de eventos que não mais interferem imediatamente no curso dos demais, trata-se antes de "salvar o momento presente", ou, em termos narrativos (que tocam mais de perto ao Sérgio adulto), o próprio presente da narração, o instante atual e fugaz da recriação do passado pela memória, que (re)codifica o sentido de outrora segundo os interesses sempre atualizados do memorialista, a preencher as lacunas da vida transcorrida no instante mesmo em que a revisita. Antevendo sabiamente aquilo que separaria o homem do menino, o pai indica o caminho que, mais tarde, deveria trilhar ao considerar o período de "formação" – o balanço parcialmente imparcial dos fatos, traduzido como "Crônica de saudades", subtítulo que encerra uma contradição prevista pela estratégia da argumentação paterna.

De um ponto de vista teórico-contextual, "a alma que anima as crônicas é [...] a que animava as praças onde se reuniam, em magotes ou em assembleias, os homens das vilas" medievais, e nessa primeira acepção do termo "a voz popular, a opinião pública, tem um papel funcional", estabelecendo aí um registro histórico basicamente cronológico de eventos importantes para a história de um povo (Saraiva, 1997, p.27). Seguindo essa definição, a escrita de uma crônica "de saudades" somente poderia indicar um contrassenso: como afirmar que eventos de ordem puramente pessoal sejam de interesse público? Ou, então, como sustentar a possibilidade de um relato cronológico de dados subjetivos, orientados para a apreciação positiva de uma só experiência de vida?[17]

A explicação é simples e decisiva: "a regra moral é a mesma da atividade." Ou seja, não há que pensar num plano teórico ou mesmo pragmático sobre essa centralidade contraditória do presente de um indivíduo desconsiderando a validade da inserção coletiva de suas memórias pessoais; pois o que quer que seja feito pela decisão de Sérgio, de uma forma ou de outra "atual", é asseguradamente o quanto basta. "Nada mais preocupe." Em outras palavras, o pai concede ao filho carta branca para fazer aquilo que bem entender em sua ausência (tal qual o branco das páginas em que é escrito *O Ateneu*); herdeiro legítimo, substituto imediato de seu nome, na eventualidade de uma tragédia que possa advir de sua doença, que faça o que bem entender. E "saudade" não é um termo que possa entrar demasiado no vocabulário do narrador, tendo em vista os conselhos paternos; "saudade, apreensão, esperança" não passam de "vãos fantasmas, projeções inanes de miragem". Então, o que pretende Sérgio ao tecer sua "Crônica de saudades"?

A continuidade da carta vai esclarecendo, pouco a pouco, as perguntas que ficam em aberto. Dando seguimento à lógica peremptória e arrogante do "tudo-pode", prevista nas primeiras linhas, o pai afirma a seguir que "não mentir é simples." Óbvio, posto que

17 Para um histórico do conceito e um levantamento de seus principais sentidos, cf. Coutinho (1982a).

tudo que for dito seja (e é) forçosamente verdade individual e "presente". Observemos, não obstante, o trecho narrativo posterior. De acordo com o remetente, a cidade em que se encontra, Paris, é grande e movimentada, parecendo-lhe opressiva inclusive em sua arquitetura – os tetos são mais baixos. O que lhe desperta a atenção, todavia, é que "como cada um tem sobre a cabeça um vizinho mais pobre, parece que a opressão, aqui [por oposição à referência comum do Rio de Janeiro], pesa da miséria sobre os ricos".

Ora, coloquemos o que há de comum nas duas situações. Sérgio está doente, como seu pai. Sérgio enfrenta um ambiente opressivo, o internato, que se lhe afigura como uma das causas do agravamento da doença, praticamente impossível num ambiente de recato e de cuidado como o lar (sabe-se que está acometido pelo sarampo); o pai, levado às pressas para a Europa, encontra um ambiente muito mais desenvolvido que o seu, onde a estagnação – causa da falta de médicos capacitados – servia-lhe de certa forma como bálsamo para seu estado febril e convalescente. Em ambos os cenários, temos um indivíduo fora do meio que lhe diz respeito, e que transcende suas capacidades de defesa: Sérgio no internato, o pai em Paris. Tendo em vista que, no futuro, Sérgio há de vir a ocupar o nome e, ao que tudo indica, a posição social privilegiada do progenitor, há de enfrentar a mesma inferioridade ante aquele segundo Ateneu, mundo mais amplo do que pode conhecer (e combater). Coexistem, pois, duas lutas paralelas: a de Sérgio com o internato; e a do pai com a doença, ou melhor, com a diferença dos meios europeu e brasileiro, que se traduz (observemos novamente o padrão de comparação) pela relação de opressão entre as classes – no Brasil, dos ricos sobre os pobres; e em Paris, dos pobres sobre os ricos (pelo menos, sobre os rastaqueras do Novo Mundo, a esbanjar o que não são ou possuem, exigindo uma atenção que não lhes é devida). É sabido, diga-se de passagem, que as modernizações do Barão Haussmann na capital francesa fizeram confluir para o centro da cidade uma grande densidade demográfica, gerando uma especulação imobiliária que, ironicamente, fazia multiplicarem os aluguéis de sótãos e

de cômodos superiores pelos proprietários (pressão relativa, assim, "da miséria sobre os ricos", na "Île de France").[18]

O ponto de toque da carta é, consequentemente, social, e diz respeito a relações de poder. O que poderá, então, significar o conselho do pai – "salvar o momento presente" – sob o prisma indicado, senão prevenir que o mesmo aconteça no Brasil? Traduzindo, a contrapelo, as palavras da carta, teremos algo como: "faça o que fizer, mantenha a posição e saiba de onde fala. Não deixe que te desprezem ou diminuam; faça-o você, antes que o façam". A tradução é meramente alusiva, mas parece vir a bom tempo quando retomadas as últimas palavras do pai: "Que espetáculo para um doente! Parece que é a vida que foge... Dou-te a minha benção". Vida, nos termos em questão, parece corresponder justamente ao destaque social em meio à multidão que passa, e que desconhece a importância daquele brasileiro tão importante em sua terra, mas, ali, insignificante. A experiência da multidão, impossível num ambiente retraído como o da Corte,[19] representa até certo ponto a extensão do drama do pai de Sérgio: ali, ele é mais um, tal como filho, "marcado com um número", com a única diferença de ser escravo não daquele reiterado "despotismo da administração", mas da força das circunstâncias. Tanto em um caso quanto noutro, está

18 Cf. a este respeito a discussão modelar de Eric Hobsbawm (2007, p.147-93), assim como os apontamentos contextuais de Meyer Schapiro (2002, p.160-94) e Peter Feist (2006, p.9-31).

19 Principalmente, tendo em vista a posição de Sérgio como letrado, do ponto de vista cultural-intelectual. Segundo dados expostos por Hélio de Seixas Guimarães (2004, p.62-6), enquanto em 1878 a França e a Inglaterra contavam com 77% e 70%, respectivamente, de população alfabetizada, havia em 1872 apenas 15,7% de alfabetizados no Brasil; 18,6% se considerados apenas os homens livres. A esse completo descaso pela educação no país, sucedia índices igualmente pífios de tiragens de obras literárias, publicadas em edições de mil exemplares que levavam até vinte ou trinta anos para se esgotarem. Consequentemente, o custo unitário dos livros aumentava vertiginosamente, chegando a ser nove vezes mais dispendioso que nos Estados Unidos da América em 1865. A típica experiência da multidão na época, que tanto desespera o pai do protagonista d'*O Ateneu*, foi representada no paradigmático conto de Edgar Allan Poe (2004) "*The man of the crowd*".

claro que a regra moral não pode ser a mesma da atividade; a regra moral ultrapassa, por definição, as ações individuais.[20]

Não obstante, o argumento encontra pontos de contato com aqueles desenvolvidos pelo Dr. Cláudio, professor do Ateneu, que analisaremos no subcapítulo seguinte.

O discurso paterno em retrospecto (divisão da obra)

Considerado em sua totalidade, os diversos momentos de aparecimento do discurso paterno através daquele do narrador demarcam os pontos de divisão da obra. Aparentemente dividida de acordo com um critério cronológico – e que diz respeito ao ingresso no internato (Capítulo I), primeiro ano letivo (Capítulos II a VII), segundo ano letivo (VIII a XI), incêndio do Ateneu (Capítulo XII) (Reis, 1976) –, ela coincide com a interação entre pai e filho, conforme expusemos mais acima, em suas diferentes fases. Primeiramente, na convivência completa no recato do lar, sucedida pelas primeiras visitas, um em companhia do outro, ao Ateneu (Capítulo I); a seguir, na separação e no retorno a casa, com os conselhos decisivos do pai para as dificuldades encontradas pelo filho (intervalo do Capítulo II ao VII, em que o conselho aparece no Capítulo V, intitulado muito a propósito "Rebote"); nas férias de fim de ano, quando retorna ao espaço doméstico e amadurece a visão paterna da sociedade (ocorrida no Capítulo VII); e, finalmente, na leitura atenta e, para todos os efeitos, significativa, da carta do pai, enviada da Europa (Capítulo XII, imediatamente anterior ao incêndio do Ateneu).

---

20 Não parece despropositado remetermos aqui ao "imperativo categórico" de Kant na *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Como expõe o filósofo alemão, o que distingue a lei moral de uma máxima moral, como a de Sérgio, é o princípio *objetivo*, e não *subjetivo* do querer; i.e., todo dever "é a necessidade de uma ação por respeito à lei [moral]" (Kant, 1995, p.38). Neste sentido, a fórmula de determinação moral capaz de objetivar uma ação necessária por si mesma é: "*Age apenas segundo uma máxima tal que possas ao mesmo tempo querer que ela se torne lei universal*" (Idem, p.59, grifos do autor). Precisamente, é o oposto do universal que interessa a Sérgio – fazer de sua própria ação (individual) a regra da moralidade (coletiva), inversão abominável do ponto de vista kantiano.

Se considerarmos a gravidade do conselho paterno, e a obediência servil do filho (prevista, como mencionado mais atrás, desde a etimologia de seu nome), notaremos que o incêndio do internato, na recriação do passado, não aparece sem propósito justamente poucas páginas depois do recebimento da carta. O sentido da destruição do passado pelo narrador, todavia, exige uma discussão mais ampla, que não toca apenas ao respeito que tão profundamente sente pelo pai, a ponto de afirmar, após a leitura da carta: "Momento presente... Eu tinha ainda contra a face a mão que me dera a carta; contra a face, contra os lábios, venturosamente, ardentemente, como se fosse aquilo o momento, como se bebesse na linda concha da palma o gesto imortal da viva verdade" (OA, p.263-4).

Para todos os efeitos, Sérgio prova ser filho de seu pai, observando o mundo através de suas lentes. Tratemos, pois, não mais do discurso paterno, que está pressuposto, mas daquele outro discurso veiculado dentro do internato – e que serve de contraponto, mais ou menos inverso, àquele tido por Sérgio como a "viva verdade".

3.2 No reino do jaguar?

> *Para contar um baralho de cartas a única coisa a fazer seria arrumá-lo diante do interlocutor, naipe por naipe e, destes, colocar a seriação que vai do dois ao ás, ao curinga. Mas para explicar um jogo, um simples basto, para dizer duma dama é preciso falar no cinco, no seis, no valete, no rei; é necessário mostrar a barafunda das cartas e depois como elas vão saindo ao acaso e organizando-se em pares, trincas, sequências.* (Nava, 1985, p.176)

O que diz Sérgio a respeito do Ateneu é claro e uniforme do começo ao fim do romance, não deixando dúvidas ao leitor quanto à natureza do que está sendo narrado: trata-se de um internato vicio-

so, eivado de falsas amizades e dirigido por um falso educador. Em um primeiro exame, trata-se, pois, de um universo do *Não*, do interdito, onde tudo é definido e declarado por oposição ao que deveria ser – desde as cartilhas utilizadas em aula até as conversas de dormitório. Relevando, porém, que a origem dessa negatividade do colégio, ao menos sob a ótica do narrador, remonta à separação com o lar, parece seguir-se ao discurso paterno, pleno de "verdades", o discurso esvaziado de um pai postiço (mestre), marcado pela negação e pela falta.

Todavia, a transição de um argumento ao outro não é imediata ou linear. Seja no universo cotidiano dos meninos, seja na vigilância dos bedéis e professores, há como que um movimento oscilante em direção ao poder central que emana de Aristarco, e que nem sempre é tomado ao pé da letra (como o faz Sérgio para com os conselhos de seu pai). Mais especificamente, sob um viés mais ou menos temático, poderíamos assinalar uma relação tripartite entre os desapossados do poder – alunos, funcionários, professores – e a onipresença do diretor, "alma de seu instituto" (OA, p.43), conforme uma sujeição gradual às regras da casa; assim, pareceria haver uma primeira reação de *conivência* daqueles que buscam realizar suas funções, tão somente, sem se ocupar de questões mais amplas (ex: Rebelo, Bento Alves, Mânlio); uma segunda, de *reprodução* do poder, por parte dos aduladores, delatores e vigias de Aristarco (ex: Sanches, Mata, Venâncio, Silvino); e uma última de *repulsa*, levada a cabo por aqueles que questionam, em maior ou menor grau, a natureza do internato (ex: Franco, Sérgio, Cláudio).

Logo, a maior ou menor proximidade para com o poder desloca aquilo que até então ocupara o centro do problema, e que se resumia aos dramas de Sérgio e de seu pai. Sob esta ótica, aquele constituía apenas parte da instituição, e este não sabia do colégio senão o que viu nas visitas de praxe: caberia então, inversamente, observar o universo público do Ateneu, bem como as regras que o definem.

Para tanto, não basta inverter a análise anterior do discurso paterno, unicamente por estar o plano público contraposto ao doméstico: ao movimento de cima para baixo, ou de pai para filho, seria

insuficiente optar, de baixo para cima, pela discussão de como se relacionam os dependentes de Aristarco para consigo, sem primeiro abalizar que, sendo o narrador um daqueles que repudiam o poder do diretor, o levantamento dos mecanismos do internato não se dá sem acidentes, resumindo-se a um observar de contrapontos, antes incongruências, a respeito dos superiores e colegas.

Nesse sentido, a fim de continuar e reorientar o processo de análise seguido até o momento, caberia antes observar o lugar de destaque do diretor neste universo, como indivíduo que praticamente resume o que se poderia chamar em conjunto de um "discurso do Ateneu". Após o diretor, caberia perguntar ainda *quem mais fala dentro do Ateneu*; ou seja, quais funcionários ou professores do colégio têm a posição de destaque de enunciador ou orador, capazes de auxiliar Aristarco na formação do que poderia ser o discurso oficial de sua instituição.

Desta forma, abriríamos mão de uma abordagem temática do problema – limitada ao levantamento das personagens que mantém uma relação de *conivência*, *reprodução* ou *repulsa* para com o poder do Ateneu – e continuaríamos, na esteira do que fizemos até o momento, analisando aqueles que, como Sérgio, *falam* dentro d'*O Ateneu*, e que, embora não tenham uma posição tão central dentro de sua narrativa, não se limitam a meros personagens ou joguetes de suas memórias.[21]

Como veremos, dentro destes parâmetros, duas figuras centrais do romance requerem uma análise mais detida, enquanto formadores de opinião: Aristarco, essência e alma de seu instituto; e Cláudio, presidente do Grêmio Literário, a cujas conferências atendiam tanto os alunos quanto os seus pais.[22]

---

21 Todavia, não dispensamos de todo a análise dessa tensa relação de poder entre alunos, funcionários e professores, que se encontra no Anexo II ("O repasto de sangue") ao corpo da tese.

22 Deixamos de analisar os discursos de Venâncio, único personagem, para além de Cláudio e Aristarco, que goza do privilégio de falar e/ou discursar dentro d'*O Ateneu*, por conta de sua mera reprodução dos pensamentos do diretor.

O jaguar

Tamanha é a ênfase com que é descrito, representado e atacado o diretor Aristarco Argolo de Ramos pelo narrador, que o leitor atento logo cogita se "o estilo pessoal de Aristarco e o estilo do livro, que dá conta de sua pessoa, são uma e a mesma coisa." (Schwarz, 1981, p.29-30). De fato, Sérgio reconhece o ardor de sua narração, e reincide, a propósito dos hábitos regulares de Aristarco, na majestade terrível de sua figura sobre-humana, quando do primeiro ano de sua estadia no Ateneu:

> Aludi várias vezes ao revestimento exterior de divindade com que se apresentava habitualmente Aristarco.
>
> Era um manto transparente, da natureza daquele tecido leve de brisas trançadas de Gautier, manto sobrenatural que Aristarco passava aos ombros, revelando do estofo nada mais que o predicado de majestade, geralmente estranho à indústria pouco abstrata dos tecelões e à trama concreta das lançadeiras.
>
> Ninguém conseguiria tocar com o dedo a misteriosa púrpura. [...] O diretor manobrava este talento de império com a perícia do corredor sobre o *pur-sang* sensível.
>
> A sala geral do estudo tinha inúmeras portas. Aristarco fazia aparições de súbito a qualquer das portas, nos momentos em que menos se podia contar com ele. [...] Sorria então no íntimo, do efeito pavoroso das armadilhas, e cofiava os majestosos bigodes brancos de marechal, pausadamente, como lambe o jaguar ao focinho a pregustação de um repasto de sangue. (OA, p.105)

Lobo em pele de cordeiro (ou jaguar diante da presa), Aristarco, pura exterioridade, parece definir-se por inteiro ao ser analisado em qualquer de seus aspectos: seu caráter, sendo o de um empresário, lembra aquele do oportunista, do "tubarão", que se aproveita da

---

Como tal, ele é estudado no Anexo II, referido na nota anterior, enquanto *reprodutor* dos mecanismos de opressão do internato.

ingenuidade dos consumidores (meros meninos) para ganhar a vida (perdendo a alheia). Neste jogo de comparações, em que o aprendizado equivale à própria vida, a falsidade do pedagogo, travestida numa "misteriosa púrpura" transparente, aparenta uma sabedoria fora do alcance dos olhos dos alunos.[23] Seu porte majestoso, derivado unicamente de um "talento de império", impressiona as crianças, que o tomam por autêntico, ainda que não compreendam de todo sua natureza. Na dúvida, são impelidas a ratificar a divindade de sua figura, tal como um cavalo submete-se ao corredor, ignorando sua própria origem, de ordem elevada ("*pur-sang*").[24] Por trás dessa bela aparência, esconde-se o sorriso "íntimo", bem como as "armadilhas" manipuladas pelo diretor-"marechal", executadas "como lambe o jaguar ao focinho a pregustação de um repasto de sangue."[25]

---

23 Ainda que não discuta a origem da palavra, ou faça qualquer alusão no trecho ao contraste entre a diafaneidade de Aristarco e sua condição, Sérgio parece abusar aqui da etimologia do termo "aluno", valendo-se de um erro, todavia, comum. Ao invés de indicar uma ausência de luz, por oposição à transparência púrpura de Aristarco (numa acepção imediata de *alumnus* como desprovido de luz, *a-lumini*, dativo de *lumen*), *alumnus* deriva de *alõ* (amamentar), remetendo assim a uma criança de colo, incapaz de alimentar-se por si mesma (Ernout, Meillet, 2001, p.23, 370). A confusão beneficia o narrador, e como que determina, sub-repticiamente, a leitura da passagem.

24 A ordem da comparação é, assim, peremptória, pois assinala uma superioridade dos alunos em relação ao mestre: embora não sejam divinos, pertencendo mais a um terra a terra de quadrúpedes, são de *puro sangue*, ao contrário de Aristarco, que se roga uma diafaneidade que não possui. A lógica é a mesma da etimologia dos nomes de Sérgio e Aristarco, discutida em "A 'verdade' paterna", e faz antepor à aparência a essência, de ordem não mercadológica, mas claramente estamental.

25 O símbolo do jaguar faz parte de uma série de culturas indígenas da América do Sul e Central. Sem adentrar tematicamente nos sentidos que cada uma dessas culturas lhe atribui, bastaria assinalar, ao menos a título de curiosidade, que "se encontram exemplos incontáveis de associação Jaguar-Águia como representação das grandes forças terrestres e celestes [...], atuando conjuntamente na destruição final do mundo" (Chevalier, Gheerbrant, 1974a, p.65-6). (*"on trouve des exemples innombrables de l'association Jaguar-Aigle, comme representation des grands forces terrestres et celestes* [...], *ne faisant qu'un pour opérer la destruction finale du monde."*) (Tradução nossa). Mais especificamente, a partir

À parte a agressividade descritiva do narrador, depreende-se, como no conto de fadas, que o rei está nu, e que, na contramão da cegueira geral, a ver uma rica indumentária acessível apenas aos iniciados, cabe a um menino (Sérgio) desvendar-lhe o absurdo não somente da nudez, mas da cooperação de todos para com o triste espetáculo. Todavia, Sérgio não se limita a desmascarar o diretor por meio de uma constatação pura e simples dos fatos; o desmascaramento é dado gradual e ferinamente por meio das esferas que mais busca promover Aristarco como seu campo de atuação. Preliminarmente, são elas: a esfera *pedagógica* (desvendando-lhe um fraco conhecimento acadêmico); a esfera *pública* (enfatizando seu egoísmo e interesse particular); e a esfera *moral* (denunciando-lhe as preocupações pecuniárias por detrás da fachada humanística).

O jaguar e a figura pedagógica

Sérgio exemplifica a falta de domínio dos assuntos abordados e as falhas pedagógicas mais evidentes com o curso noturno de cosmografia ministrado por Aristarco, até então o dono da matéria: "Nenhum professor, sob pena de expulsão, abalançava-se a intrometer-se nas onze varas da camisola do astrólogo" (OA, p.90). Tal como o manto transparente, nenhum dos alunos consegue ver o que parece tão evidente ao mestre: "Nós, discípulos, não víamos nada; mas admirávamos. Bastava ele delinear sabiamente um agrupamento estelino às alturas, para cada um de nós, por seu lado ficar mais *a quo*" (Idem). A falha grosseira vem logo a seguir, quando, não contendo um entusiasmo mais pronunciado, aponta o Cruzeiro do Sul no hemisfério Norte, para confusão geral da sala:

---

do ano 1000, a associação do jaguar à águia "representam o exército terrestre na ornamentação dos monumentos, cujo dever é alimentar o sol e a Estrela da manhã com o sangue e os corações dos humanos imolados" (Idem, p.65). ("*dans l'ornamentation des monuments, représentent l'armée terrestre dont le devoir est de nourrir le soleil et l'Étoile du matin du sang et des coeurs des humains sacrifiés.*") (Tradução nossa). Como veremos, tal é a acepção linearmente defendida por Sérgio a respeito de Aristarco, diretor-verdugo de uma instituição sacrificial.

> Uma vez, muito entusiasmado, o ilustre mestre mostrou-nos o Cruzeiro do Sul. Pouco depois, cochichando com o que sabíamos de pontos cardeais, descobrimos que a janela fazia frente para o Norte; não atinamos. Aristarco reconheceu o descuido; não quis desdizer-se. Lá ficou a contragosto o Cruzeiro estampado no hemisfério da estrela polar.
>
> Eu tomei amor às cousas do espaço e estudava profundamente a mecânica do infinito pelo compêndio de Abreu. (OA, p.90-1)

Em meio aos equívocos do mestre, o amor repentino de Sérgio pela cosmografia ressalta certo oportunismo do menino, que vê nessas falhas uma oportunidade para "crescer" aos olhos dos colegas. Bem considerando, tais falhas não podem ser diretamente tomadas de um desconhecimento de Aristarco, e sim de um entusiasmo, amparado pelo orgulho de não contradizer-se. Afinal, para crédito das aulas, o professor preocupava-se em empregar diversos artifícios para tornar o ensino mais proveitoso: "Para as noites brumosas, Aristarco tinha os aparelhos. Uma infinidade de maquinismos do ensino astronômico, exemplificando o sistema solar, a teoria dos eclipses, a gravitação dos satélites [...]. Aristarco dava à manivela e girava tudo" (OA, p.91). Infelizmente, apesar desses esforços, o velho professor não se faz entender aos meninos, e deixa passar uma série de quiproquós, como ao complementar o uso dos aparelhos com a própria mão a fim de conferir um sentido religioso à matéria científica: "'Veem, dizia, explicando a natureza, veem a minha mão aqui?' Mostrava a mão direita, ao realejo, bela manopla felpuda de fazer inveja a Esaú: 'É a mão da Providência!'" (Idem).

Buscando, assim, desmerecer e discordar de Aristarco dentro de seu próprio elemento, seja por meio do estudo oportuno do "compêndio de Abreu", seja pela citação irônica e conveniente da personagem bíblica de Esaú, Sérgio sobressai em sua crítica ao diretor, deixando pouco espaço para os fatos. É o que ocorre ainda com o desmascaramento da face pública do diretor, exemplarmente construída por Sérgio no que seria a perpetuidade de sua figura: o episódio da entrega do busto, na festa de encerramento do segundo ano letivo.

O jaguar e a figura pública

Na ocasião, a festa do colégio encerra-se com a solenidade da entrega do busto de Aristarco, pago numa subscrição dos próprios alunos – "Quem teria coragem de furtar-se ao testemunho público de agradecimento que a oferta do busto significava?" (OA, p.242). Desconcertado pelo garbo excessivo da entrega, Aristarco, pela primeira vez, titubeia diante do público ao discursar, ainda que logo recupere a pose de senhor de seu instituto e da situação:

> O assunto conjectura-se. Agradecimentos, o elogio de seus penares de apóstolo. Abria a casaca e mostrava. Debaixo das comendas tinha as cicatrizes. As setas que lhe varavam a alma não se podiam ver bem por causa do colete. [...]
>
> O educador é como a música do futuro, que se conhece em um dia para se compreender no outro: a posteridade é que havia de julgar. Quanto ao passado, nem falemos! não olhava para trás por modéstia, para não virar monumento, como a mulher de Lot. Com o *Ateneu* estava satisfeito: uma sementeira razoável; não se fazia rogar para florescer. [...] Uma maravilha, aquela horta fecunda! Antes de maldizerem do hortelão, caluniadores e invejosos julgassem-lhe os repolhos, pesassem-lhe os nabos, as tronchudas couves, crespas, modestas, serviçais, as cândidas alfaces, as sensíveis cebolas de lágrima tão fácil quanto sincera, as instruídas batatas, as delicadas abóboras [...]. Horta paradisíaca que se ufanava de cultivar! A distribuição dos prêmios mostraria. (OA, p.246-7)

O assunto do discurso, apesar de grandiloquente, é logo identificado: a nobre missão de pedagogo, que envolve, apesar das "comendas", muitos "penares de apóstolo". Fazendo pouco das glórias conquistadas, e do apreço geral a si conferido, Aristarco julga ainda que o educador pertence à posteridade; igualmente, avalia seu passado como indefectível e só "não olhava para trás por modéstia, para não virar monumento, como a mulher de Lot". Quanto ao Ateneu, bastava-lhe como uma horta "paradisíaca" a um hortelão, repleta

de repolhos, nabos, couves, alfaces, cebolas, batatas. Tudo, enfim, contribui para uma grandiloquência vazia, repleta de contradições. Pois, se o educador pertence ao futuro e só por ele pode ser julgado, por que possui tantas comendas e louros em sua época? E se o passado era tão perfeito, por que não deveria olhar para trás como a mulher de Lot, que se transformou em areia ao avistar a destruição das escabrosas Sodoma e Gomorra? Que dizer ainda da horta cultivada, a subtrair a individualidade dos alunos e representá-los como legumes e vegetais, de maneira ridícula?

O discurso final de Aristarco parece resumir nestes poucos parágrafos a carreira meteórica do pedagogo, não fosse pelo adendo infeliz do narrador, que invalida todo o trecho: "O assunto conjetura-se". Ora, o que se tem é o discurso de Aristarco ou uma suposição mais ou menos jocosa do que foi dito, de acordo com as linhas gerais em que se delineou a figura do diretor, desde o princípio do romance?

O mesmo desacordo apresenta-se no centro do episódio – a entrega do busto –, em que Aristarco é surpreendido pela segunda vez e sucumbe à louvação exagerada de todos, sentindo na própria pele o bronze da estátua:

> Aristarco, na grande mesa, sofreu o segundo abalo, de terror daquela solenidade. Fez um esforço, preparou-se. [...] Aristarco, depois do primeiro receio esquecia-se na delícia de uma metamorfose. Venâncio era o seu escultor.
>
> A estátua não era mais uma aspiração: batiam-na ali. Ele sentia metalizar-se a carne à medida que o Venâncio falava. Compreendia inversamente o prazer da transmutação da matéria bruta que a alma artística penetra e anima: congelava-lhe os membros uma frialdade de ferro; à epiderme, nas mãos, na face, via, adivinhava reflexos desconhecidos de polimento. [...] Não era um ser humano: era um corpo inorgânico, rochedo inerte, bloco metálico, escória de fundição, forma de bronze, vivendo a vida exterior das esculturas, sem consciência, sem individualidade, morto sobre a cadeira, oh... glória! mas feito estátua.

> [...] Aristarco caiu em si. Referia-se ao busto toda a oração encomiástica de Venâncio. Nada para ele das belas apóstrofes! Teve ciúmes. [...] Mal acabou de falar o professor, viu-se Aristarco levantar-se, atravessar freneticamente o espaço atapetado, arrancar a coroa de louros ao busto.
>
> Louvaram todos a magnanimidade da modéstia. (OA, p.251-2)

Entre uma passagem e outra, há a anunciada entrega dos prêmios, em que Sérgio, apesar de suas expectativas, recebe apenas uma menção honrosa, enquanto vários colegas recebem medalhas de ouro e prata. Talvez por isso, a entrega efetiva do busto é ainda mais sarcástica. Ao ridículo do discurso, que anula até certo ponto o diretor como relações públicas de seu colégio, sobrevém o fracasso completo de sua obra pública, e que é a eternização da própria figura (antes que do próprio nome, como se pode esperar de uma personalidade superficial e marqueteira). À mascara de bronze que se lhe oferecem, Aristarco finalmente reconhece o vazio de seu rosto, a escravidão a que fora submetido, apesar das aparências imediatas, pela mesma sociedade que o enobrece. As aparências, tão almejadas nas festas do colégio – ou mesmo no cotidiano, fazendo-se aos olhos dos meninos um ente sobre-humano –, devoram-no por dentro e não mais se sustentam: sua verdade vem à tona. A vaidade ferida pela coroação do busto, e não de si, culpa Venâncio e os demais bajuladores; se, de início, "ele sentia metalizar-se a carne", transformando-se em "rochedo inerte, bloco metálico, escora de fundição", é impossível ignorar a natureza do encômio, e que se dirige ao busto, deixando "nada para ele das belas apóstrofes!". O discurso de Venâncio, cheio de artifícios retóricos, mas vazio em essência, como sua pessoa, consegue apenas dirigir-se a outra superficialidade – o busto – e não a um ser humano, como Aristarco. Enfim Aristarco reconhece que a superficialidade do ensino no Ateneu jamais pode tocar (quanto menos formar) um indivíduo de pele e osso, resumindo-se também a exterioridades. Neste sentido, não é necessário que o colégio arda em chamas para que tudo esteja, desde já, destruído.

Todavia, essas hipóteses sugeridas pouco a pouco pelo narrador não se podem confirmar, porque não levam em conta os atos observados, mas apenas a interpretação dada a eles por Sérgio. Ainda que pareça óbvio retomarmos o caráter subjetivo da narração a este momento da discussão, nunca é bastante apontar que o gesto de Aristarco, em si, nada conclui. A reação frenética do diretor à coroação poderia ter sido não o reconhecimento do próprio fracasso, ou o mero ciúme para com o busto, mas o horror justificado pelo endeusamento de si próprio, infundado e quase blasfemo. Enquanto os elogios estavam apenas no plano verbal, a gravidade não era tanta; mas daí para coroá-lo em público, numa demonstração lastimável de amor coletivo pela sua figura... Sérgio interpreta como falsa modéstia o que poderia ter sido apenas bom senso.

O jaguar e a figura divina

Por fim, o desmascaramento moral do diretor é fixado em episódios como o da expulsão fracassada de Tourinho e Cândido ou o da revolução da goiabada. No primeiro, à descoberta do enlace amoroso entre dois internos, reprimida imediatamente por Aristarco, segue-se a ponderação interesseira e individualista da perda das duas mensalidades com a expulsão dos "culpados", única consequência plausível depois da cena "à hora do primeiro almoço":

> À hora do primeiro almoço, como prometera, Aristarco mostrou-se em toda a grandeza fúnebre dos justiçadores. De preto. Calculando magnificamente os passos pelos do diretor, seguiam-no em guarda de honra muitos professores. À porta fronteira, mais professores de pé e os bedéis ainda, e a multidão bisbilhoteira dos criados. [...] E sem exórdio:
>
> "Levante-se Sr. Cândido Lima! Apresento-lhes, meus senhores, a Sra. D. Cândida, acrescentou com uma ironia desanimada.
>
> "Para o meio da casa! e curve-se diante dos seus colegas!!"
>
> Cândido era um grande menino, beiçudo, louro, de olhos verdes e maneiras difíceis de indolência e enfado.

> [...] "Levante-se Sr. Emílio Tourinho... Este é o cúmplice, meus senhores!"
>
> Tourinho era um pouco mais velho que o outro, porém mais baixo; atarracado, moreno, ventas arregaladas [...]. Cândido e Tourinho, braço dobrado contra os olhos, espreitavam-se a furto, confortando-se na identidade da desgraça, como Francesca e Paolo no inferno. [...] Em vez da benção chovia a cólera.
>
> "... Esquecem pais e irmãos, o futuro que o espera e a vigilância inelutável de Deus!... Na face estanhada não lhes pegou o beijo santo das mães... caiu-lhes a vergonha como um esmalte postiço... [...]"
>
> Não posso atear toda a retórica de chamas que ali correu sobre Pentápolis. Fica uma amostra do enxofre. (OA, p.203-5)

O trecho evidencia o horror moral do diretor pelo ato homossexual de Cândido e Tourinho, meninos que, desde seus nomes, já trazem marcados sobre si, como um estigma, o papel feminino-masculino desempenhados em sua relação. A crítica de Aristarco, claramente heteronormativa,[26] é voltada quase inteiramente para Cândido, ridicularizado como a "Sra. Cândida" das cartas amorosas; a Tourinho, cabe a acusação amenizada de "cúmplice", aplicada indistintamente aos demais alunos que sabiam do "delito". A punição assume um caráter exemplar, pois, ao redor do juiz e dos réus, agregam-se professores, bedéis, criados e alunos, agrupados apesar da nítida distinção aí existente entre si (como aquela que vai de Aristarco aos professores, obrigados a medir os próprios passos pelo do diretor a fim de aumentar a solenidade da ocasião, sem atropelaram-se uns aos outros). Os culpados são postos abaixo de todos, inclusive dos próprios colegas, ajoelhados na posição de Paolo e Francesca, esperando o perdão da Providência, i.e., do diretor, que agrega finalmente a seus predicados de Mestre e de Pai o terceiro e último da "vigilância de Deus!". Todavia, ao invés de um Deus misericordioso, como aquele da *Divina Comédia* de Dante,

---

26 Ver, a este respeito, os estudos de Balieiro (2009), Paes (1985) e Yonamine (1997).

prenuncia-se um verdadeiro sacrifício humano no discurso do diretor, eivado de uma "retórica de chamas" digna de um deus-Moloc. O silêncio e a solenidade do julgamento, medidos pelo pausado das frases de Aristarco e pela atenção completa da multidão, fazem esperar o pior para os réus condenados: a expiação eterna dos pecados, para além da expulsão do colégio.

O resultado de tamanha balbúrdia acaba por ser mínimo, e resolvido detrás da porta, com um guarda-livros. Sérgio relembra, logo antes do desfecho, o episódio das aulas de cosmografia, e da "mão da Providência": "Junto de mim ficava um armário dos aparelhos escolares [...]. Através do arame, na última luz vespertina, eu espiava lá dentro os queridos planetas de vago brilho, como a noite encarcerada ainda" (OA, p.206). A luz que sai da sala do diretor, ao contrário do que espera Sérgio, aclara, antes das preocupações dos meninos (dentre os quais fora indiciado como um dos muitos cúmplices), os interesses pecuniários do colégio, e finalmente deixa ver a natureza da transparência da divindade do diretor:

> Por trás do armário, havia uma porta. Conversavam do outro lado, na sala das visitas, Aristarco e o guarda-livros. Chegavam-me palavras perdidas. "... De boa família... dois, um descrédito!... Vão pensar... Expulsar não é corrigir... Isto é o menos; não há gratuitos?... Sim, sim... Quanto a mim... desagradável sempre arriscar... borra a escrita... Em suma... mocidade..."
>
> Acabavam de acender a iluminação do Ateneu. (OA, p.206)

O sentido iluminador do trecho é explorado por Sérgio ao máximo com a quebra do texto, seguida pela declaração de que "acabavam de acender a iluminação" do colégio. É curioso observar que não há expressamente uma luz por detrás da porta; a luz emana por através das palavras do diretor, radiosas no que tange à sua alardeada e inflexível moral. Acontece que a luz da resolução do diretor chega a nós como que num lusco-fusco, entrecortada pelas condições de audição deficientes do menino, postado detrás do armário ou da porta: "Chegavam-me palavras perdidas". Tomando-as fora

de contexto, e em seu conjunto fragmentado, como parece sugerir a descoberta luminosa do narrador, transparece como que uma conivência do diretor para com os culpados, pautada em uma reflexão mais de gerente que de moralista. Os dois primeiros trechos concordam com o que dissera até então Aristarco – "... De boa família... dois, um descrédito!..." –, embora mencionem algo de financeiro, expresso no sonoro "descrédito", que seria apenas familiar, dos meninos para com seus pais etc. Os dois seguintes relativizam a inflexibilidade moral do diretor – "Vão pensar... Expulsar não é corrigir..." –, e tampouco nada concluem, visto que podem indicar até mesmo uma decisão mais humana do diretor por não expulsar os infratores. As outras duas não são mais definitivas – "Isto é o menos, não há gratuitos?... Sim, sim..." –, versando tanto sobre o efeito pecuniário da decisão quanto sobre a existência de bolsistas, provas vivas do balanço dos ingressos e egressos. Nem as outras – "Quanto a mim... desagradável sempre arriscar... borra a escrita... Em suma... mocidade..." –, pois não deixam claro o que seria desagradável arriscar (se as finanças do colégio ou a moralidade do diretor), nem as razões pelas quais decide invalidar as condenações, apenas entrevistas nas duas últimas falas. Ademais, quem, exatamente, é aquele que fala: Aristarco ou o guarda-livros?

No segundo episódio, imediatamente posterior às reprimendas públicas do diretor para com Tourinho e Cândido, as deficiências da merenda fazem com que os alunos se amotinem e exijam uma goiabada de goiaba – e não de banana, como era a fornecida todos os dias no refeitório:

> A comida do *Ateneu* não era péssima.
>
> O razoável para algumas centenas de tolinhos. Possuía mesmo o condimento indispensado das moscas, um regalo. [...] Ultimamente, havia três meses, [era servida] a *goiabada* mole de bananas, manufatura econômica do despenseiro.
>
> Aristarco empalideceu de despeito. Visava-o diretamente a desaforada insurreição. E isto no mesmo dia em que fizera espetáculo da justiça tremenda. Não quis entretanto arriscar o prestígio. [...]

> Torturava-o ainda em cima o ser ou não ser das expulsões. Expulsar... expulsar... falir talvez. [...] Moralidade, disciplina, tudo ao mesmo tempo... Era demais! era demais!... Entrava-lhe a justiça pelos bolsos como um desastre. O melhor a fazer era chimpar um murro no vidro amaldiçoado, rasgar ao vento a letra de patacoadas, aquela porqueira gótica de justiça!
>
> [...] "Mas por que, meus amigos, não formularam uma representação? [...] Tem todos razão... Perdoo a todos... Mas eu sou tão enganado como os senhores... Até hoje estava convencido que a goiabada era de goiaba... [...] Quando alguma cousa faltar, reclamem, que aqui estou eu para as providências, vosso Mestre, vosso pai!... Legítimo cascão de Campos... Aqui têm as latas... Mais latas!... leiam o rótulo... Como podia eu suspeitar..." (OA, p.207-8)

O tom do narrador descai cada vez mais na zombaria. Paralelamente à goiabada "mole de bananas", causa do motim, Sérgio destaca "o condimento indispensado das moscas", como contrapontos do que buscava economizar o colégio e do que realmente tinha na despensa para oferecer aos alunos. Esses, de vista curta para os resultados do julgamento de Tourinho e Cândido, indignam-se não com o vazio moral do diretor, mas tão somente com a goiabada, há três meses falsificada pelo despenseiro. Não obstante, para Aristarco, "torturava-o ainda em cima o ser ou não ser das expulsões", qual cópia ridícula e tacanha de Hamlet ("Expulsar... expulsar... falir talvez"), que busca, ao invés de vingar o espectro do pai, a recuperação da própria imagem, enquanto pai de todos: "[...] aqui estou eu para as providências, vosso Mestre, vosso pai!". Como lucrasse com o equívoco, Sérgio, ao contrário dos demais colegas, não lhe perdoa o desconhecimento, e vê com ressalvas de cliente enganado sua reação de espanto.

Para todos os efeitos, a cena é, ainda uma vez, equívoca, dado que o narrador adulto não tem como provar a má-fé do diretor; como todos comprovam, todas as latas trazem no rótulo as informações devidas. Está claro que Sérgio busca metaforizar, nas latas falsificadas, as paredes do Ateneu, caiadas de novo a cada ano, e sempre com

o mesmo conteúdo enganoso, a mesma cartilha da época em que estudara a domicílio, com professoras inglesas. As explicações de Aristarco parecem bastar aos demais: "Aristarco avultava sobre as latas, como o princípio salvo da autoridade. A justificação era completa. Mais algumas palavras azeitadas de ternura, e todo ressentimento cedia, e nós saudávamos o diretor, grande ali, como sempre, sobre o chamejamento do Flandres" (OA, p.208). Como insinua, os demais meninos alimentam-se das palavras "azeitadas" do falso mestre, e creem sem mais que a "justificação era completa". Novamente, por sobre as latas da goiabada, fulgura a divindade do diretor, entre chamas, como aquele mesmo deus-Moloc que se alimenta de sacrifícios. A inversão é magistral, e aos meninos satisfeitos com palavras, embora mortos de fome pela falta da goiabada, quem verdadeiramente se sacia é Aristarco, com sua acolhida triunfal perante todos e com o apagamento das faltas administrativas.

Enfim: o saciado é o jaguar.

O automedonte

Cláudio, por sua vez, não goza de uma figura especificamente pedagógica, pública ou divina, no sentido portentoso que se aplica a Aristarco; sua força vem, inversamente, da reflexão teórica, do trabalho intelectual, que leva à discussão da literatura e da história nacional, da arte e da natureza do internato. Além disso, ao contrário dos demais professores, o professor é visto por Sérgio como modelo de retidão e de domínio verbal desde o princípio, quando é descrito como "presidente efetivo" do Grêmio Literário Amor ao Saber, "professor da casa, homem de capacidade, benévolo para os desgarros da tolice da juventude, que teria desgosto para uma semana, se imaginasse que faltara a uma sessão por menosprezo" (OA, p.145). Ao longo do romance, Cláudio faz três discursos, dos quais o segundo é o mais longo, transcrito diretamente pelo narrador, como se o houvera assistido não há quase vinte anos, mas há dez ou vinte minutos, num ato mnemônico espantoso – e certamente questionável.

O primeiro discurso, resumido em poucos parágrafos, versa sobre a literatura brasileira, passando pelo discurso de autores como Gregório de Matos, Santa Rita Durão, Gonçalves Dias e José de Alencar, dentre outros. Logo em seguida, passa a tratar do Brasil, tecendo uma forte crítica à Monarquia:

> O orador representava a nação como um charco de vinte províncias, estagnadas na modorra paludosa da mais desgraçada indiferença. Os germens da vida perdem-se na vasa profunda [...]. A condição é o descaso ininterrupto do aniquilamento no plano infinito da monotonia. E não é o teto de brasa dos estios tropicais que nos oprime. [...] O pântano das almas é a fábrica imensa de um grande empresário, organização de artifício, tão longamente elaborada, que dir-se-ia o empenho madrepórico de muitos séculos, dessorando em vez de construir. É a obra moralizadora de um reinado longo, é o transvasamento de um caráter, alagando a perder de vista a superfície moral de um império – o desmancho nauseabundo, esplanado, da tirania mole de um tirano de sebo!... (OA, p.151-2)

A oposição radical de Cláudio à Monarquia gera descontentamento entre os pais, visto que, dentre eles, há um senador – o Senador Rubim – e um medalhão do Império, "devoto jurado e confirmado das instituições, irmão de não sei quantas ordens terceiras" – o Dr. Zé Lobo –, que discutem entre si, trocam insultos e quase partem para as vias de fato (OA, p.153).[27]

---

27 Observa-se, na cena, a nulidade de sentido republicano, ao contrário do que faria supor a crítica à Monarquia. Jorge, filho de Aristarco, justifica a indiferença ideológica do narrador em meio à confusão dos grandes do Império: "O filho do diretor, o republicanozinho que conhecem, tinha no bolso dez tiras, dez brulotes de eloquência incendiária, que resolveu sufocar depois do escândalo colossal do sebo" (OA, p.154). Ao invés de aproveitar a ocasião para combater por seu ideal, Jorge demonstra imaturidade – a imaturidade do ideário republicano, que causa aversão a Sérgio tanto quanto o monarquismo interesseiro de Aristarco – ao sufocar nos bolsos o fogo de seu discurso.

A segunda conferência de Cláudio é destacada das demais, bem como do corpo do romance, por uma barra divisória que somente se repete oito parágrafos antes do término do livro. Trata-se, em poucas palavras, do coração conceitual d'*O Ateneu*, que mereceria um exame mais detido, senão exclusivo, por conta da estranheza de seu aparecimento em uma narrativa de memórias.[28] Pois como Sérgio teria acesso a tantas e tão variadas reflexões apenas de cabeça, sem o auxílio de uma transcrição qualquer? Em todo caso, lembremos que não aparece o pronome de primeira pessoa ao longo de quase nove páginas desta "Crônica de saudades". E não se trata sequer de uma estória ouvida no passado, mais ou menos reprodutível pela memória: de maneira uniforme, o segundo discurso corresponde a uma longa discussão sobre arte e estética, em tom científico e impessoal, onde concorrem as principais ideias cientificistas, evolucionistas e simbolistas da época.

O segundo discurso é composto de dez partes destacadas umas das outras por espaços duplos, numa progressão argumentativa que vai da discussão da origem vital da arte até sua independência em relação à ciência e à moral. Seguindo linearmente a ordem dessas partes, percebe-se uma gradação significativa, e que seria inócua do ponto de vista da totalidade:

1. Na primeira, afirma-se que a arte "é a educação do instinto sexual", responsável pela união do "passado com a posteridade" através das gerações. Consequentemente, a arte conserva a memória da espécie, cujo "critério inconsciente do instinto é o guia da adaptação" do homem ao meio (OA, p.155);
2. A seguir, cogita-se a anterioridade das sensações em relação à arte e a busca instintiva do homem pelo agradável

28 Não há, que saibamos, dissertação ou tese dedicada exclusivamente ao estudo dos discursos de Cláudio. Todavia, há artigos esclarecedores que prenunciam o surgimento deste reparo ainda por vir, como os de Barbosa (2000), Mazzari (2010), Valle (2011), Castrioto (1949), Delgado (1988), Merquior (1979), Pacheco (1971), Placer (1962), Porres (1988) etc.

visual, auditivo, tangível etc., formadoras de um fenômeno posterior à sensação e ao instinto (arte), chamado de personalidade;

3. Este fenômeno origina as duas representações básicas do homem, intermédias à arte e à sensação: "nutrição e amor" (OA, p.156). Por desejo de ambos, o homem realiza sua evolução histórica, mental e moral, e começa a contemplar a natureza, faz ídolos e abandona-os etc. até chegar ao "darwinismo espartano", cujo lema, em todos os aspectos – políticos, morais, sociais – resume-se a "Morte aos fracos!" (OA, p.158);
4. Neste ínterim, aperfeiçoa-se a apreensão sensorial e dividem-se as artes conforme os sentidos: eloquência e música (audição); escultura, arquitetura e pintura (visão); gastronomia (paladar); perfumaria (olfato). O tato liga-se com o amor, representação complexa e anterior à arte, pressuposta em todas as anteriores;
5. A contemplação amorosa resume em si todas as artes citadas, seja "na delícia auditiva de uma expressão inarticulada", no "gozo visual das linhas da formosura", "na comoção de um contato", no "aroma indefinido da carne" (OA, p.159). Há ainda uma linha evolutiva que vai das artes às produções culturais, cada vez mais artificial (e artificiosa): a eloquência e a poesia popular, seguidas da rapsódia; a música; a escultura, a arquitetura e o desenho; as religiões e as moralidades;
6. Ao contrário da moral, a arte é espontânea, e recorre a "aperfeiçoamentos do modo primitivo de expressão sentimental, [sujeitando-se] aos movimentos e vacilações de tudo que progride" (OA, p.161);
7. Há, todavia, uma isocronia de vibrações entre os sentimentos e as cores ou sons: "Há estados d'alma que correspondem à cor azul, ou às notas graves da música" (Idem). Assim, a arte movimenta uma impressão de totalidade, em que dialogam os sentidos do universo;

8. A evolução particular da eloquência parte da cadência regular da música, passa pela "forma do metro igual e da quantidade equivalente", pela "monstruosidade da rima", até chegar na "nudez" do estilo, medindo-se as estrofes "pelos fôlegos do espírito", e não "pelo polegar da gramática" (OA, p.162);
9. A arte não é apenas diversa da moral, ela é imoral e inútil do ponto de vista pragmático; "a verdadeira arte, a *arte natural*, não conhece moralidade. [...] Leda; pode ser cruel; Roma em chamas, que espetáculo! Basta que seja artística" (OA, p.163);
10. Acima de tudo, "a arte é a superioridade humana", e existe acima dos preceitos, das religiões, da ciência; ela "embriaga como a orgia e o êxtase", desdenhando em sua plena autonomia "dos séculos efêmeros" (OA, p.163).

Apesar da relevância dos argumentos, e que muito lembra diversas ideias da época (como o cientificismo positivista no item 3, o simbolismo nos itens 7 e 10, trechos antecipatórios da filosofia de F. Nietzsche no 6 etc.), numa complexa introjeção textual de fatores externos (Jubran, 1980), cabe avaliarmos especificamente o impacto e a significação do discurso no conjunto da narração de Sérgio. Do primeiro ao último movimento, percebe-se uma evolução da arte rumo à sua própria autonomia, ou seja, um aperfeiçoamento do instinto até o ápice da autossuficiência nas mais diversas esferas da atuação humana. Na arte, isso equivale ao esteticismo e à gratuidade moral; na sociedade, ao darwinismo social etc. A força dedutiva entre as partes é considerável, mas não esconde o falso humanismo de uma arte alheia às mudanças sociais e ao sofrimento dos "fracos". Como diz Cláudio, a arte deve muito ao instinto e exprime os diversos sentimentos; mas de quem? Certamente, não daqueles oprimidos, que, no cimo da evolução social – correspondente ao "darwinismo espartano" –, devem perecer (calar). E é curioso lembrar que tais reflexões sigam-se ao primeiro discurso, subversivo, e que tanto desentendimento gerou no público, le-

vando à briga um senador e um "irmão devoto das instituições." Comodamente, o que se afirma nesse segundo discurso é que a arte é inútil e imoral; ou seja, para nos valermos dos termos de Cláudio, ela é surda aos apelos dos mais fracos, cega às diferenças materiais, e sensível à mão dos poderosos. Ao menos, assim o é a arte; não Cláudio, que muda inteiramente seu primeiro discurso, de um tom combativo e esclarecido, para outro abstrato, vago, até mesmo conivente.

De fato, nem o senador Rubim nem o Dr. Zé Lobo estão no auditório, certamente incomodados pelo primeiro discurso; "havia na sala diversos ouvintes que se distraíam de perseguir com atenção a galopada de hipogrifo, em que se elevava a eloquência do orador" (OA, p.164). Tédio e indiferença é o que desperta a segunda conferência na maioria dos alunos, muito embora Sérgio ache a exposição tão modelar que a reproduza por inteiro. Cláudio, assim, dialoga diretamente com o narrador (Valle, 2010), e a ele se liga como um porta-voz ao emissor. E assim o faz porque o interessa fazê-lo. Se a arte é gratuita, não se pode imputar erros ou interesses mesquinhos ao memorialista: tudo é reavivado pelo condão mágico da ficção, e está – nas palavras do conferencista – "acima dos preceitos que se combatem, acima das religiões que passam, acima da ciência que se corrige" (OA, p.163). Simultaneamente, não se pode ligar de imediato a ficção à realidade, ou às tensões imediatas da sociedade em que ela nasce, se ela é inteiramente autônoma: e, assim, nada é imputável a Sérgio, menino rico, privilegiado em muitos aspectos. Duas razões fundamentais pelas quais se cogita o uso pontual de um recurso tão equívoco, do ponto de vista formal, à narrativa de memórias, mas que a serve muito a contento, do ponto de vista conceitual; assim, deixa de causar estranheza a suspensão do pronome de primeira pessoa. Quem discursa é Cláudio, mas é Sérgio quem (res)significa.

A terceira e última conferência é breve como a primeira e conveniente como a segunda, muito embora, para além de ambas, arremate o problema do internato. Incidindo sobre a natureza do

ensino em reclusão, o orador elogia as falhas do mesmo, e resume peremptoriamente:

> Discutiu a questão do internato. Divergia do parecer vulgar, que o condena.
>
> É uma organização imperfeita, aprendizagem de corrupção, ocasião de contato com indivíduos de toda origem? O mestre é a tirania, a injustiça, o terror? o merecimento não tem cotação, cobrejam as linhas sinuosas da indignidade, aprova-se a espionagem, a adulação, a humilhação [...], a reclusão exacerba as tendências ingênitas?
>
> Tanto melhor: é a escola da sociedade.
>
> [...] A educação não faz almas: exercita-as. E o exercício moral não vem das belas palavras de virtude, mas do atrito com as circunstâncias.
>
> A energia para afrontá-las é a herança de sangue dos capazes da moralidade, felizes na loteria do destino. Os deserdados abatem-se.
>
> [...] O internato é útil; a existência agita-se como a peneira do garimpeiro: o que vale mais e o que vale menos, separam-se. (OA, p.234)

Sem mais, Cláudio aplica ao internato a mesma lógica do "darwinismo espartano" anterior, apontando a necessária divisão entre fortes e fracos como início da vida em sociedade. O microcosmo do internato atua como um catalisador das desigualdades e desde logo enaltece os maiores e abate os demais, para que não se levantem de onde estão – e tem de estar – pelo resto da vida. "A educação não faz alma: exercita-as": logo, não é culpa do sistema educacional que alguns não se ajustem jamais, pois estão fadados ao fracasso. Os vícios são os ingredientes que fazem a mistura ferver, separando o joio do trigo – de resto, "os deserdados abatem-se". Poucos são capazes da virtude ou do bem, cabendo à "herança de sangue" de alguns privilegiados legitimar a posição de destaque na sociedade lá fora. Nesse sentido, como afirma a seguir, "o que tem de ser, é já", e não admite mudanças; os meninos não se transformam ou edifi-

cam, visto que os alicerces de cada um predeterminam quais vingarão: "Não é o internato que faz a sociedade, o internato a reflete. A corrupção que ali viceja vai de fora. Os caracteres que ali triunfam, trazem ao entrar o passaporte do sucesso, como os que se perdem, a marca da condenação" (OA, p.235).

A truculência de Cláudio faz duvidar das palavras anteriores de Sérgio, e é espantoso que um educador tão elogiado por ele diga coisas tão abomináveis a respeito dos alunos. Como, então, é este o homem que teria uma semana de desgostos caso desse a entender que desmerecia os jovens? E por que se dar ao trabalho de ouvi-los, se desde logo estão metade perdidos (ou talvez mais)?

Cláudio não parece muito diverso de Venâncio ou Silvino, lacaios confirmados de Aristarco, ao declarar ainda, a seguir:

> Cumpre que se institua, que se desenvolva, que floresça e se multiplique a escola positiva do conflito social com os maus educadores e as companhias perigosas, na comunhão corruptora, no tédio de claustro, de inação, de cárcere; cumpre que os generosos ardores da alma primitiva e ingênua se disciplinem na desilusão crua e prematura, que nunca é cedo para sentir que o futuro importa em mais que flanar facilmente, mãos às costas, fronte às nuvens, através das praças desimpedidas da república de Platão. (OA, p.236)

Em suma, Cláudio deseja que se destrua a integridade de cada aluno para que assim estejam todos conformados à ordem social vigente. Os termos expõem com clareza a espécie de educação em vista: "desilusão", "inação", "claustro" etc. Pretende-se (de)formar a geração futura para que não se questione a ordem monárquica estabelecida, cuja negação levaria "através das praças desimpedidas da república de Platão". Antimonarquista na primeira conferência, esteta quase apolítico na segunda, torna-se assim antirrepublicano na terceira, execrando toda dimensão de atividade intelectual como abstração própria de uma "república". Ou seja, Cláudio exemplifica, no conjunto de sua fala, o modelo de oportunista, que se adapta conforme a situação e dá a seu público aquilo que julga esperado pela

maioria, ou mais adequado à ocasião. Cláudio não segue uma linha de raciocínio fixa, nem demonstra uma visão de mundo coerente do começo ao fim do romance; se o fizesse, seria impossível aproximar o primeiro e o último discurso, sem cair em contradições evidentes. Basta observar, para tanto, que se a culpa da modorra do país recaía lá sobre um "tirano de sebo", as faltas do internato devem imputar-se aqui também sobre seu dirigente, o que convenientemente não ocorre. Manter uma coerência seria o mesmo que atacar a pessoa de Aristarco; Cláudio, todavia, arvora-se como livre pensador ao criticar a administração do império, sabendo quando parar, pois defende o internato ainda a tempo. Salvam-se as aparências – do imperador, do diretor, de si próprio – e nada é dito de verdadeiramente substancial. Pois, ciente de seu lugar na sociedade retrógrada do Brasil monárquico, Cláudio está pronto a contradizer-se "sem qualquer constrangimento"; de fato,

> as relações entre os intelectuais e o poder estabelecido, antes de serem revestidas por uma posição crítica, são marcadas por um apologismo que era, por um lado, comprometido pela justificação da preeminência das classes dominantes, e, por outro, era criticamente cego para as questões que pudessem desvirtuar a "ordem". (Marques, 2010, p.24)

Por sua vez, Sérgio identifica-se com os pressupostos oportunistas de Cláudio, ao que afirma: "Durante a conferência pensei no Franco. Cada uma das opiniões do professor, eu aplicava onerosamente ao pobre eleito da desdita, pagando por trimestre o seu abandono naquela casa, aluguel do desprezo" (OA, p.237). Fracos e fortes, Franco e Sérgio... Não é sem motivo que o narrador, ao apresentá-lo ainda na primeira preleção, resume as funções do conferencista como aquelas de um perfeito condutor, "com verdadeira perícia de automedonte" (OA, p.145); Cláudio serve-lhe, de fato, como "automedonte" ou "cocheiro" (Houaiss, 2001, p.351), lacaio de si próprio, a justificar-lhes as próprias condutas altivas

com brios de filósofo ou de alto teorista.[29] Nesse sentido, antes de funcionário de Aristarco, Cláudio é um funcionário valiosíssimo de suas memórias, e cumpre à perfeição aquilo que lhe cabe fazer: universalizar, com as teorias da época, o drama pessoal de Sérgio e mascarar seus defeitos.

Outrossim, não haveria motivo para tamanha insistência do narrador em elogiar um professor pulha, que parece discutir, enquanto apenas afirma, ou educar, enquanto apenas exclui. Cláudio não é apenas um professor; atualizado pela memória, ele é um subterfúgio.

No reino do jaguar?

Retomando em conjunto o que expusemos, apesar do ódio ou do respeito do narrador, Aristarco e Cláudio não cumprem senão funções predeterminadas dentro das memórias de Sérgio. Seja como diretor odiado, jaguar injusto e oportunista, seja como professor reverenciado, automedonte atencioso e competente, percebe-se num os defeitos e as qualidades do outro; Cláudio, em conjunto, é um perfeito oportunista, e Aristarco, um pedagogo mais anacrônico que simplesmente mau. Nada é conclusivo a respeito de ambos, exceto pelo interesse excessivo e deformador do memorialista, que vai ajustando as realidades e ocasiões a seu bel-prazer.

Consequentemente, assim como o debate sobre a presença do discurso paterno no romance levou-nos a um exame mais pormenorizado disto que seria um "discurso do Ateneu", o exame desse último demanda um questionamento posterior: qual seria, então, o discurso do narrador (se é que poderia haver como uniformizá-lo, ou analisá-lo em bloco)? Quais as razões que o movem, qual a natureza de seu comportamento? Seria, em resposta ao que foi

---

29 A comparação talvez seja despropositada, muito embora a relação de dependência para com um vassalo, simulada por parte de um narrador rico, lembre em muitos aspectos aquela de Brás Cubas e Quincas Borba, cuja condição humana justifica, ao mesmo tempo em que incensa, seu arbítrio. Assim, estariam dispostos os personagens Sérgio e Brás, Cláudio e Quincas, num mesmo elo de macaqueação intelectual, para fins explícitos de manutenção do poder.

discutido até agora, apenas uma reação de bom filho ("A "verdade" paterna"), ou de mau aluno ("No reino do jaguar?")?

Nem um, nem outro: Sérgio, como ele mesmo se define, é regido pelo signo de escorpião.

3.3 Sérgio, signo de Escorpião

> *Ruminei longamente vinganças que ninguém suspeitaria num menino tão tímido; atrair o mestre a uma cilada e... ao suspender nesta reticência, cerrava os punhos, o que é a linguagem mais antiga sobre a terra e a mais clara também.* (Meyer, 1949, p.113)

Seja pela reprodução do discurso paterno, seja pela negação programática do discurso de seus professores e de Aristarco, a fala de Sérgio parece, pois, não dizer nada *por si só*: não se pode afirmar com certeza aonde quer chegar o narrador, se a um mero elogio dos conselhos do pai, se à crítica total do internato. Nenhuma das alternativas parece fornecer uma resposta decisiva à questão mais fundamental do que quer, enfim, Sérgio com sua "Crônica de saudades" – bastando a incorporação mesquinha dos privilégios de classe e as conferências de Cláudio para torná-las, respectivamente, incompletas. Como, então, definir o que seria o discurso do narrador? Qual sua finalidade?

Tomando pelo caminho inverso, reconsideremos que Sérgio, como todo narrador autodiegético, seja capaz de representar-se e dirigir-se imediatamente ao leitor, sem intervenção de um terceiro; é natural, pois, que seja difícil precisar a natureza ou a finalidade de sua fala. O que se dá sem dificuldade, todavia, é a relação mesma deste diálogo: como não possui ninguém além de si para atingir o leitor, é no diálogo consigo que tem de fazer valer seus propósitos. Assim, observando não os pressupostos de sua narração, mas seus objetivos, é a partir de seu diálogo com o leitor (narratário) que se pode determinar com mais clareza o que busca Sérgio com sua

rememoração do passado – se o resgate do que se passou (narração *retrospectiva*), sua revisão (narração *presentificativa*) ou sua manipulação (narração *prospectiva*).

Infelizmente, não há em todo o romance uma única referência direta ao leitor; tal palavra – "leitor" – não consta n'*O Ateneu*. Entretanto, o narrador vale-se de diversos recursos para atingi-lo indiretamente. Por vezes, ao usar a primeira pessoa do plural, Sérgio não se refere a seu passado em comum com os colegas, mas ao entendimento de si, compartilhado com o leitor; em outros momentos, faz uso da terceira pessoa do plural para salientar passagens polêmicas de seu passado, e apelar para a sensibilidade ou para a surpresa de quem o lê; ou, ainda, recorre a marcas de enunciação que se reportam à revisão atual dos fatos, informando coisas que descobriu mais tarde, e que corroboram, de alguma forma, a visão que tivera de seus colegas e do internato.

Observemos, pois, cada um desses expedientes detidamente, como forma de chegarmos, por fim, a uma síntese objetiva dos fins da narração.[30]

"Nós": Sérgio + leitor

Logo no segundo parágrafo do romance, Sérgio utiliza a primeira pessoa do plural para aproximar-se do leitor. Ao teorizar sobre

---

30 Há ainda, para além dos recursos apontados, o uso da partícula apassivadora "se" em duas passagens que apontam para a mesma direção, i.e., para o diálogo indireto com o leitor. No entanto, desempenham um papel acessório, aproximadamente igual ao uso da terceira pessoa do plural, acrescentando-lhe apenas a variante da voz passiva. Por essa razão, discriminamos em nota as duas passagens em questão: "Note-se de passagem que, apesar dos anseios de bem-aventurança, eu ia mal no catechismo [sic] como no resto" (OA, p.95); e "O assunto conjectura-se. Agradecimentos, o elogio de seus penares de apóstolo" (OA, p.246). A primeira refere-se ao período de fervor religioso de Sérgio, perdido dentre o universo do Ateneu; a segunda, ao discurso de Aristarco na entrega dos prêmios, na festa de encerramento do ano letivo. Ambas apenas corroboram os sentidos apontados na discussão respectiva ao tipo de recurso acima indicado, dispensando por isto uma análise particular de seus efeitos.

o tempo e discutir a frase inaugural do pai, diz: "Lembramo-nos, entretanto, com saudade hipócrita, dos felizes tempos, como se a mesma incerteza de hoje, sob outro aspecto, não nos houvesse perseguido outrora, e não viesse de longe a enfiada das decepções que nos ultrajam" (OA, p.29). Percebe-se aqui uma aproximação indireta com o leitor, com base em sua insatisfação perante o passado. Basicamente, seu argumento é o de que, se a incerteza que inspira o presente for comum a todos, as contradições que daí podem vir não se originam do relato que se seguirá, mas da própria configuração da memória, sendo um disparate tomar de antemão o memorialista por um mero saudosista. Ou seja, não há nem pode haver saudade, pois tudo é presente: "Eufemismo, os felizes tempos, eufemismo apenas, igual aos outros que nos alimentam, a saudade dos dias que correram como melhores" (Idem). Presente da narração, presente da leitura: logo, não se distinguem narrador e leitor, ambos compartilhando das mesmas limitações humanas. Trata-se de um contato amigável entre pares.

O mesmo tom de compreensão mútua, ou de equivalência geral e humana entre o drama do narrador e o anteparo indireto do leitor, está na segunda ocorrência inclusiva do pronome "nós": "O *meio*, filosofemos, é um ouriço invertido: em vez da explosão divergente dos dardos – uma convergência de pontas ao redor" (OA, p.126, grifo do autor). O apelo é o mesmo, e de tom aparentemente filosófico; contra o indivíduo, contra a apreensão individual do mundo, há sempre uma série de fatores opostos, que se mostram perigosos como um "ouriço invertido". Na solidão do dia a dia – reproduzida também pelo silêncio da leitura – há apenas seres isolados uns dos outros, deixados à margem das próprias vidas, e seu único contato entre si é precisamente o da confissão das próprias falhas e limites. Nesse sentido, "não admira o narrador chama-los [aqueles que o leem] a filosofar[em] com ele: a pressão dos dardos do ouriço invertido, que era o meio, atingia-os a todos" (Ártico, 1983, p.100).

No entanto, "reconhecendo-lhes um nível intelectual semelhante ao seu, mergulha[ndo]-os em suas imagens e em suas emo-

ções" (Idem), o narrador d'*O Ateneu* começa a fazer-se entender melhor na ocorrência seguinte, quando coloca suas impressões do prazer e do sucesso social, de ordem muito diversa das visões mais ou menos filosóficas do tempo e do meio, no mesmo patamar de igualdade anterior para com aqueles que o leem:

> A sala, a sociedade, os negócios da praça pública, que na infância são como contatos de nevoeiros resvalando pela imaginação, que nos despertam com um estardalhaço de pesadelo, que fogem, que somem-se, deixando-nos readormecidos no esquecimento da idade, ao mesmo tempo em que preferimos da *soirée os bons bocados*, das *toilettes* os laços de cores rútilas, ignorando que há talvez na vida alguma cousa mais açúcar que o açúcar, e que o toque macio pode uma vez levar vantagem à coloração fulgurante, quando invejamos das posições sociais modestamente o garbo de Faetonte nos carros de praça ou a bravura rubente de umas calças de grande uniforme, sem saber que as ambições vão mais alto e que há comendadores; o movimento do mundo não me aparecia mais como um teatro de sombras. (OA, p.189)

Se, por um lado, todos temos de enfrentar ao longo de nossas vidas a enormidade do tempo, ou ainda, nossa pequenez nas sociedades modernas – observações gerais que justificam até certo ponto as aproximações anteriores entre narrador e leitor –, não é igualmente verdade que todos almejemos as aparências faustosas do sucesso social, em detrimento do que se lhe subjaz. No trecho acima, os termos estão desde sempre agrupados em uma única direção, e gradualmente deixam entrever o que há por detrás do "nevoeiro" da imaginação infantil: depois dos doces, que agradam rudemente ao paladar, descobre-se a beleza dos laços vermelhos; a seguir, percebe-se que os laços apenas adornam os prazeres do contato corporal, do sexo; por sua vez, o luxo dos carros de praça ou das fardas representam um prazer de outra espécie, talvez "mais açúcar que o açúcar"; e, por fim, "as ambições vão mais alto", chegando ao ápice das comendas e dos títulos sociais. A escalada rumo ao reconheci-

mento social é constante, e prevê dois polos inteiramente opostos: a criança, que dispõe apenas de imaginação, e o adulto, que goza da consagração pública. Imaginação e consagração, pois, vão em caminhos opostos; o segredo da receita de Sérgio parece ir na contramão das forças individuais, e rumo à aceitação passiva das regras do *savoir vivre*. Ora, não é certo que todos os leitores se identifiquem assim com as ambições de Sérgio; o que está claro, porém, é a universalidade com que ele próprio enxerga tais questões, falando a seu interlocutor como se essas considerações e sentimentos fossem comuns, pressupostas em qualquer relato ou conversa.

A partir daí, as duas últimas ocorrências indiretas deste uso inclusivo da primeira pessoa do plural no trato com o leitor indicam a mesma postura do narrador. Pouco mais à frente, ao narrar o episódio da entrega solene do busto a Aristarco, Sérgio interroga: "Que vale a estátua, se não somos nós? A adoção do pedestal da mobília teria ao menos a vantagem de facilitar a provação da glória, de vez em quando, da glória efetiva, glória atual, glória prática" (OA, p.252). Ou seja, de que adianta a perenidade dos valores, se não se poderá usufruir dos frutos colhidos postumamente? Mais vale, portanto, a "glória atual", i.e., a "glória prática", o reconhecimento e o renome fácil, que, apesar de esgotados tão logo acabe a vida fútil do beneficiário, tornam-na muito mais "açúcar que o açúcar".

Finalmente, a última ocorrência está no parágrafo final do romance, em que Sérgio volta a teorizar sobre o tempo, discorrendo sobre o sentido de sua "crônica de saudades": "Aqui suspendo a crônica das saudades. Saudades verdadeiramente? Puras recordações, saudades talvez, se ponderarmos que o tempo é a ocasião passageira dos fatos, mas sobretudo – o funeral para sempre das horas" (OA, p.272). Finalmente, o tempo pode ser visto não apenas como passagem sempre atual dos fatos, mas também – e sobretudo – como oportunidade de apagar os próprios erros, de usufruir das benesses do sucesso volátil sem que se manche perenemente o nome do usuário. O tempo enterra as próprias horas: então, por que não valer-se delas ao máximo, abarcando todos os prazeres e luxos da época? *Carpe diem* invertido, não se propõe a simplicidade das

coisas da vida, mas o consumismo doente da própria imagem, da opinião alheia, numa gula refreada apenas – e muito a propósito ocultada à posteridade – pelo "funeral para sempre das horas."

No conjunto destas cinco passagens, percebe-se alguns dos traços da personalidade de Sérgio que orientam sua narração – seu gosto pela ostentação e seus valores mundanos. Ao levantarmos o uso da terceira pessoa do plural no contato com o leitor, notaremos a evolução de alguns desses traços.

"Eles": Sérgio x leitor

O primeiro uso da terceira pessoa do plural no diálogo indireto com o leitor está na descrição física e moral de Aristarco no primeiro capítulo; ela aparece concomitantemente ao uso da primeira pessoa do plural, numa transição significativa sobre muitos aspectos. A respeito do diretor, Sérgio afirma:

> A própria estatura, na imobilidade do gesto, na mudez do vulto, a simples estatura dizia dele: aqui está um grande homem... não veem os côvados de Golias?!... Retorça-se sobre tudo isto um par de bigodes, volutas maciças de fios alvos, torneadas a capricho, cobrindo os lábios, fecho de prata sobre o silêncio de ouro, que tão belamente impunha como o retraimento fecundo de seu espírito – teremos esboçado, moralmente, materialmente, o perfil do ilustre diretor. Em suma, um personagem que, ao primeiro exame, produzia-nos a impressão de um enfermo, desta enfermidade atroz e estranha: a obsessão da própria estátua. (OA, p.33-4)

A obsessão do diretor pela própria estátua lembra a postura narcísica de Sérgio em relação à vida e ao tempo, bem como seus gostos pelo reconhecimento público. Nesse sentido, "o Diretor, pode-se dizer, é a visualização do tom do livro, *que é, por sua vez, o tom da vida interior de Sérgio*" (Schwarz, 1981, p.29-30, grifos do autor). O diálogo indireto com o leitor assume importância na passagem ao reforçar a suposta evidência da grandeza do diretor – "não veem

os côvados de Golias?" – como grau máximo de caracterização do mesmo: basta fixar alguns instantes de sua pessoa física que logo ressumam elementos de sua vida moral. Com o acréscimo de um par de bigodes, narrador e leitor "teremos esboçado, moralmente, materialmente, o perfil do ilustre diretor". O fundamento da comparação é redutor, e a quem lê cabe apenas constatar o que é (falsamente) evidente. Trata-se de um recorte do passado apenas com a finalidade de aproximar e reduzir a figura multifacetada de Aristarco àquilo que pode compreender Sérgio, sendo ele próprio, como vimos pouco atrás, tão absolutamente cioso do sucesso social. O papel do leitor reduz-se, assim, a ouvir apenas, e não mais a compartilhar das digressões passadas.

É o que se evidencia mais claramente a partir das primeiras impressões do colégio: "É fácil conceber a atração que me chamava para aquele mundo tão altamente interessante, no conceito das minhas impressões. Avaliem o prazer que tive, quando me disse meu pai que eu ia ser apresentado ao diretor do *Ateneu* e à matrícula" (OA, p.45). Espera-se que o leitor aceda à força desse entusiasmo e compartilhe das sensações de outrora, reforçando, à primeira vista, a fidelidade do relato às reações do menino. Entretanto, ao mesmo tempo, o trecho distancia ambos (protagonista e leitor) do adulto que rememora; pois, ao antepor-se ao passado indicando sensações isoladas de outrora, o narrador faz com que se perca boa parte do imediatismo dessas mesmas sensações, e dota seu protagonista de certo tom artificial, esquemático, de menino facilmente impressionável.

A mesma ênfase é atualizada pouco à frente, ainda que de maneira mitigada. Ao relatar as aulas de cosmografia de Aristarco, Sérgio comenta brevemente: "Quanto a mim, o que sobretudo maravilhava-me era a coragem com que Aristarco fisgava os astros, quando todos sabem que apontar estrelas faz criar verrugas" (OA, p.90). Embora não se dirija diretamente a seu interlocutor, Sérgio faz referência a crendices de conhecimento geral, cuja infantilidade visa resgatar, especularmente, sua própria inocência, ironizando de quebra os didatismos incompletos do professor.

No entanto, as duas ocorrências seguintes incidem não apenas na surpresa incondicional do leitor, mas exigem de si que reconheça nos fatos históricos da época o suporte (dos reducionismos) da narração. A reação pública ao primeiro discurso de Cláudio, por exemplo, trata da discussão vazia entre dois figurões do Império: "Calculem agora que estava entre os convidados o Dr. Zé Lobo, pai de um aluno, devoto jurado de não sei quantas ordens terceiras [...]. O sebo da tirania caiu-lhe nos melindres como um pingo de vela benta" (OA, p.153). Ao repúdio de Zé Lobo, segue-se o de um senador, também presente na ocasião, o que dá início a uma discussão absurda a respeito da legitimidade da crítica ao "sebo" da Monarquia. Ao leitor, cabe retomar o vazio das diferenças partidárias da época e a modorra da economia imperial, para concluir com o narrador que, de fato, era de se esperar um embate tão desnecessário e previsível a partir dos ataques igualmente unilaterais de Cláudio à figura de D. Pedro II. O ridículo da cena apenas justifica o silêncio de Sérgio diante das questões debatidas, deixando os contendores às suas próprias expensas para, ao final, conquistar os despojos da opinião alheia de um só golpe: "Calculem agora [...]".

O mesmo ocorre com o filho de Aristarco, que, na mesma ocasião, quase expõe suas ideias republicanas ao auditório: "O filho do diretor, o republicanozinho que conhecem, tinha no bolso dez tiras, dez brulotes de eloquência incendiária, que resolveu sufocar depois do escândalo colossal do sebo" (OA, p.154). A lógica permanece idêntica, porém com uma pequena variação: a opção de Jorge, filho de Aristarco, por preferir calar suas ideias no debate entre Zé Lobo e Rubim é vista de maneira negativa. Enquanto, por um lado, a indicação de Jorge como republicano em oposição aos monarquistas anteriores encerra todos numa única categoria – a de argumentadores falhos e oportunistas, muito aquém ao que deveriam ser –, por outro, o ataque ao silêncio como opção política legítima seria plausível não fosse idêntica à postura do narrador, visto que Sérgio também nada dissera na ocasião. Sobressai, assim, o recorte incom-

pleto da realidade histórica do país: à discussão política vazia de liberais e conservadores soma-se o silêncio oportunista dos republicanos, muito embora não se deva contabilizar em nenhuma das partes a conduta omissa do narrador. Quando este observa à distância a briga de Zé Lobo e Rubim pelo sebo da tirania, não se deve tomá-lo por republicano; quando percebe as tiras de papel enfiadas no bolso de Jorge e lamenta sua covardia, não se deve tomá-lo por monarquista. Sérgio apenas faz menção às contendas políticas para colher os frutos do combate – o beneplácito do leitor – e distancia-se tão logo sua posição privilegiada de memorialista possa fazer voltar sobre si as contradições ideológicas do embate.

A última ocorrência incide mais a propósito acerca do oportunismo do narrador, e trai em seu apelo excessivo aos conhecimentos e à memória do leitor certa má-fé em seu relato memorialístico. A propósito das escapadas noturnas dos internos pela janela do dormitório, e após haver relatado seu medo pueril de subirem a corda assim que descesse ao jardim, Sérgio destaca a vingança perpetrada contra Rômulo:

> Uma noite que o vi descer, tive ideia de pregar-lhe uma peça. Arriscadíssima, como vão ver, mas eu contava com o concurso, depois, do interesse de todos em abafar o negócio. Lembram-se do receio infundado de que falei. [...] Com o sangue-frio das boas vinganças, sem a menor pressa evoquei a memória da afronta que me devia Rômulo. Era justo. Recolhi pouco a pouco a corda de lençóis, firmei forte as barras da grade e fui dormir. Chovia a potes; tanto melhor: a injúria, que o sangue não lava, bem pode lavar uma ducha de enxurro. Estava vingado! (OA, p.231)

A lembrança recente dos temores do menino pela traição de algum de seus colegas, justamente ao centro do trecho em questão, dá ensejo àquilo mesmo que repudia: a traição, usada aqui para vingar-se das afrontas de Rômulo. Acreditando nos demais a mesma malícia adivinhada quase de imediato nas traquinagens do chalé, Sérgio adianta-se e faz ele mesmo aquilo que teme que

façam consigo, puxando os lençóis e deixando à mercê da chuva o odiado "mestre cook". O narrador adulto não tarda em aprovar a vingança do protagonista menino, vista por ele "com o sangue-frio das boas vinganças", ou simplesmente como algo "justo". Aliás, o próprio menino já calculara então com o uso da memória a presteza invertida de seus temores: "[...] sem a menor pressa evoquei a memória da afronta que me devia Rômulo". E, enfim, basta juntar uma reação à outra para chegar à conclusão de que tudo fora feito na mais fria premeditação, tanto pelo menino quanto pelo adulto, quiçá ainda mais por este último, ao evocar seu medo pela traição alheia imediatamente antes de sua própria. O ato covarde de puxar os lençóis resume o quão pouco Sérgio espera de outrem, bem como sua atitude egoísta, de quem se vê sempre como vítima, mas assume o papel de algoz. Os meios para o desagravo podem ser os mais diversos, como o empregado neste caso, para melhor avaliação da presteza da vingança – a memória do leitor acerca de seus "temores infundados".

Os seis trechos apontados revelam o apoio oportunista do narrador nos conhecimentos de seu leitor, como forma diversificada de atingir ao mesmo tempo uma aura de inocência e o desmerecimento das pessoas de seu convívio. Como veremos, a intromissão do narrador em seu passado agrava-se ainda mais com o uso de certas marcas de enunciação, que mitigam o papel do menino em prol do memorialista.

"Eu": signo de Escorpião

O uso pontual de marcas diversas da enunciação com o fim de situar, por correspondência ao passado das ações, seus desenvolvimentos futuros, bem como as opiniões mais amadurecidas do narrador adulto, é constante no romance: trata-se de passagens metanarrativas que recuperam o tempo decorrido a partir do último dia de colégio até o presente da narração. Deste entremeio, Sérgio ora menciona o que sucedeu a alguns de seus colegas e professores, complementando trechos de seu universo ficcional, ora refere-se à

sua própria narrativa, esclarecendo os motivos pelos quais optou por relatar determinados episódios em detrimento de outros.

A primeira vez em que se vale deste recurso é na ocasião de seu primeiro contato com o Ateneu, impressionado pelo discurso grandioso de Venâncio. Aponta o narrador: "Galgou-a firme, tesinho, o Venâncio, professor do colégio, a quarenta mil-réis por matéria, mas importante, sabendo falar grosso o timbre da independência, mestiço de bronze, pequenino e tenaz, que havia de varar carreira mais tarde" (OA, p.37). Como se percebe no trecho, tão logo se fala a respeito da figura do professor, surpreendida a subir os degraus da tribuna, já se menciona sua ascensão social futura – Venâncio "havia de varar carreira mais tarde". Não se deixa espaço para um contato maior entre o leitor e o universo do Ateneu; basta saber que aqueles que emulam "o timbre da independência", mas não o possuem de fato, é que são os recompensados por este universo social. Há, pois, antes que uma satisfação da curiosidade do leitor, uma preparação dela em vista do que se há de suceder.

O mesmo ocorre mais à frente, ao descrever um de seus colegas, em companhia de Rabelo: "E à pergunta que fiz, informou: aquele desagradável rapaz era o Barbalho, que havia de ser um dia preso como gatuno de joias; nosso companheiro da aula primária, do número dos esquecidos nos bancos do fundo" (OA, p.64). Evidentemente, Rabelo não poderia ter dito então o que viria a ser Barbalho mais tarde; a ele, bastou mencionar o nome do outro, do "desagradável rapaz". É o narrador quem se adianta e diz de antemão o futuro sombrio do bruto que viria a maltratá-lo muitas vezes, e de quem não se devia esperar nada desde sempre, senão coisas ruins. Tal como Venâncio atingira o sucesso em função de sua subserviência, Barbalho fracassa em função de sua violência; o narrador não diz nada a respeito de ambos que altere ou relativize essas posturas opostas e sumárias.

Tal é o que ocorre ainda com personagens que se mostram a princípio diversas do que são, mas que logo seriam resumidas pelo narrador naquilo que tem de ambíguo e calculado. Sanches, que o salva do afogamento na piscina do colégio e com quem já travara

conhecimento nas aulas de Mânlio,[31] não consegue apagar das impressões do adulto o que fizera mais tarde: "Tive depois motivo para crer que o perverso e a peste fora-o ele próprio, na intenção de fazer valer um bom serviço" (OA, p.75). Muito embora incentive boa parte das intenções amorosas do colega, Sérgio não poupa críticas à homossexualidade de Sanches ao salientar pouco à frente, quando de sua declaração efetiva: "Abarbava-me a mais rara espécie de pretendente! Eu ria com franqueza, mas abismado. Era de uma extravagância original aquele Sanches! Hoje ele é engenheiro em uma estrada de ferro do sul, um grave engenheiro..." (OA, p.86). O narrador não assume sua parcela de culpa nos anseios do colega, e apenas ridiculariza suas pretensões, negando toda a seriedade a seu caráter – seja naquele tempo, seja depois, quando assumiria a função de engenheiro. Menino ou homem, aluno ou engenheiro, Sanches apenas reforça a fórmula anteriormente utilizada com Venâncio e Barbalho, e que faz resumir a um único ponto ou elemento de sua vida ela toda, como se tudo que pudesse ser ou fazer aí estivesse contido em germe.[32]

Outros exemplos menores do mesmo olhar reducionista do narrador permeiam o romance, enumerando-se trechos a respeito do que se tornariam ou fariam algumas pessoas de seu convívio – como os colegas Bento Alves (OA, p.148) e Maurílio (OA, p.177), ou um dos examinadores da Instrução Pública, o conselheiro Vilela (OA, p.224).

31 Somente a partir destes esclarecimentos posteriores é que podemos avaliar o que motiva o narrador ao ligar a uma antipatia inicial sua aversão a Sanches, reputando às suas primeiras impressões algo que se daria apenas mais tarde: "Fui também recomendado ao Sanches. Achei-o supinamente antipático [...]. Primeiro que fosse do coro dos anjos, no meu conceito era a derradeira das criaturas" (OA, p.59).

32 É curioso que Sérgio dispense um tratamento diverso aos colegas e a si próprio, quando também interno do Ateneu. Ao mesmo tempo em que se recusa a admitir mudanças significativas na personalidade daqueles, refere-se a diversas mudanças de sua própria fisionomia moral, acabada enfim com uma de suas visitas ao lar. Retomaremos, mais à frente, a significação conclusiva desse traço particular de sua narração para a síntese de Sérgio sob o "signo de escorpião".

Um segundo tipo de ocorrência dessas marcas da enunciação tem em vista não somente descrever e aprofundar elementos do passado, mas revisar os próprios motores da narração, discorrendo sobre os motivos do aparecimento de certos episódios e não de outros, seus significados etc. É o que ocorre mais marcadamente, e pela primeira vez, no início do Capítulo III, onde o narrador, antes de discorrer sobre os banhos coletivos na piscina do Ateneu, destaca:

> Se em pequeno, movido por um vislumbre de luminosa prudência, enquanto aplicavam-se os outros à peteca, eu me houvesse entregado ao manso labor de fabricar documentos autobiográficos, para a oportuna confecção de mais uma *infância célebre*, certo não registraria, entre os meus episódios de predestinado, o caso banal da natação, de consequências, entretanto, para mim, e origem de dissabores como jamais encontrei tão amargos. (OA, p.71, grifos do autor)

Não há em todo o romance uma passagem mais diretamente metanarrativa que a do trecho acima; nela, o narrador assume a distância que vai de si ao protagonista e declara com todas as letras que, se houvesse se preocupado demais com a precisão das sensações do menino, "movido por um vislumbre de luminosa prudência", transcrevendo-as tão logo elas se passassem consigo, não teria mais que "uma *infância célebre*", uma "oportuna confecção" de episódios com vista ao engrandecimento de sua pessoa e de suas experiências. Dois elementos surgem, a partir das declarações do narrador: de um lado, Sérgio reconhece sua vida como material digno de interesse para uma biografia, sem nenhum critério que não fosse o dos "documentos autobiográficos"; de outro, o narrador relativiza a pertinência de tal trabalho pela verdade apenas parcial que pode oferecer, explorando momentos pacíficos da vida de outrora e saltando sobre outros quiçá mais importantes, como "o caso banal da natação", que, embora "origem de dissabores" para o menino, deve servir ao adulto como ponte aparentemente

segura para a reconstrução do cotidiano opressor do internato. Assim, o narrador voluntariamente desconsidera – e rechaça – uma participação maior do menino em sua "Crônica de saudades", como a de uma presença nociva capaz de ocultar ou amenizar os momentos ruins que então vivera. Parece exagerada a postura do adulto; afinal, nada impede que se valha de registros passados e de "documentos autobiográficos" de toda e qualquer espécie na evocação atual de seus tempos de Ateneu. Inversamente, a exclusão programática da contribuição desses papéis demarca uma postura exclusivista do narrador em seu relato, não deixando concorrer aí nem mesmo a si próprio. Ora, tal postura de desconfiança em relação ao protagonista é a mesma tomada para com Venâncio, Barbalho, Sanches e outros: antes que fale o menino, desconsidera-se sua fala como algo nocivo para o conjunto da obra, capaz de mitigar seu poder crítico e sua capacidade de reestruturação do drama passado. E, no entanto, Sérgio menino e Sérgio adulto são dois momentos de uma só pessoa, não se podendo comparar nem um nem outro aos colegas e professores do colégio; tudo que fale o narrador a respeito de si vem revestido de uma autoridade e de uma capacidade (auto) reflexiva incomparavelmente maior, capaz de desvendar o eixo e o avesso das reações mais recônditas. E, no entanto, Sérgio não diz nada a respeito do que invalidaria de maneira tão decisiva a contribuição dos possíveis "documentos autobiográficos", recorrendo apenas à questão geral da seleção dos "episódios de predestinado" como algo parcial e autocomplacente em meio ao turbilhão dos acontecimentos, sob a atmosfera opressiva do Ateneu. Seria, talvez, por medo de que os bedéis ou os inspetores descobrissem tais escritos, ou seria Sérgio desde menino dissimulado perante seus pares, escrevendo talvez passagens dignas de uma "*infância célebre*" quando se lhe ia por dentro exatamente o oposto? De qualquer forma, o princípio de seleção tomado pelo narrador torna-se, no mínimo, questionável ao optar deliberadamente por um balanço negativo de sua infância, excluindo a contribuição fundamental de si enquanto menino e protagonista com base apenas em um horror ao autoelogio e à vaidade gratuita, sobre a qual, diga-se de

passagem, Sérgio adulto não deixa de reincidir especularmente, ao evidenciar o autoritarismo dos professores e funcionários, o oportunismo dos colegas, as falhas dos métodos escolares etc.

Uma segunda ocorrência dessa reflexão metanarrativa, embora mais concisa, aparece logo após a briga entre Sérgio e Bento Alves. O protagonista teme ser expulso depois de agredir o diretor, que apartara a briga com o colega, quando intervém o narrador:

> Esperei um dia, dois dias, três: o castigo não veio. Soube que Bento Alves despedira-se do *Ateneu* na mesma tarde do extraordinário desvario. Acreditei algum tempo que a minha impunidade era um caso especial do afamado sistema das punições morais e que Aristarco delegara ao abutre da minha consciência o encargo da sua justiça e desafronta. Hoje penso diversamente: não valia a pena perder de uma vez dois pagadores prontos, só pela futilidade de uma ocorrência, desagradável, não se duvida, mas sem testemunhas. (OA, p.203)

Dividem-se novamente, em polos opostos, o menino e o adulto: enquanto aquele teme ser expulso e conta os dias à espera do castigo que não vem, acreditando na impunidade como "um caso especial do afamado sistema das punições morais" de Aristarco, o adulto abre mão de quaisquer explicações neste sentido e, como diz, pensa "diversamente" – o diretor não o expulsara apenas por uma questão financeira. Os termos dispostos em cada um destes extremos – menino, adulto – são, respectivamente, os da ingenuidade e da experiência, aos quais se agregam também os conceitos de moral e pragmatismo. Ambos não se misturam, e apenas interagem "pela futilidade de uma ocorrência, desagradável, não se duvida, mas sem testemunhas". De acordo com a visão do narrador, em se faltando o conhecimento público da desavença, que poderia acarretar uma perda ainda maior de alunos com a desmoralização da figura do mestre, não haveria porque o diretor expulsá-lo: Aristarco não é senão o diretor de seu colégio. O menino, inversamente, ocupa-se tanto da justeza de seu castigo que se esquece até mesmo de si,

sabendo-se desde então perdido pelo código moral inexorável do colégio. De um lado, temos, portanto, o apagamento das diferenças em prol da instituição; e de outro, o apagamento de si próprio em prol de uma ideia vaga de justiça. É importante destacar, todavia, que tais considerações surjam apenas do embate entre o juízo do menino e o do narrador; sem tal conflito, que deixa à mostra uma maturidade revoltada e uma desilusão perene com o senso prático do diretor, mais pautada em suposições posteriores que em fatos positivamente registrados, não haveria como derivar uma possível (de)formação do caráter de Sérgio em seus anos de colégio, e tudo se resumiria aos termos anteriores de uma "*infância* [contraditoriamente] *célebre*". Somando a presente retomada dos temores passados à desconsideração anterior pela contribuição do protagonista na composição de "documentos autobiográficos", teremos, finalmente, um comportamento dúplice do narrador, que se vale de comparações consigo próprio, enquanto menino, somente quando lhe convém, a fim de ressaltar simultaneamente os traços negativos do passado e a positividade de sua inocência. Observada unicamente a visão do protagonista, não destacaria o narrador o episódio da natação – poupando as críticas a Sanches – e certamente se culparia no episódio da luta com o diretor – poupando as críticas ao mestre; observada unicamente sua visão de adulto, relataria ele as cenas de afogamento na piscina – como o fez – e criticaria diretamente a sede pecuniária do diretor, sem que retomasse sua aura de criança indefesa. Não basta, assim, a mera crítica ao internato sem o necessário contraponto da crueldade e da devassidão moral impingida a um menino que tanto lutara pela ideia da justiça: aos fantasmas do passado não se deve apenas a crítica, mas também o opróbrio da posteridade.

A intenção punitiva do narrador torna-se ainda mais clara na última ocorrência deste recurso, em que tenta esclarecer para si (e, indiretamente, ao leitor) o fascínio que tinha pelas intrigas dos colegas, no dormitório dos maiores, e a descoberta das escapadas coletivas ao jardim do diretor:

> Disse que me não interessavam as intrigas e preocupações gerais do salão; não fui preciso, e não sei como possa ser neste ponto sem recorrer às modalidades de expressão – atualmente, virtualmente, que o anacronismo injusto condenou. Pouco se me davam fatos; o espírito seduzia. Talvez por isso fiz a descoberta do sofisma da camarilha; incomodando-me a liberdade secreta, o rega-bofe às altas horas, como um roubo feito a mim, aos companheiros, iludidos no sono, traição odiosa à nossa tolice de descuidados. (OA, p.229)

Sérgio não sabe como expressar seu interesse mórbido pelo crime dos demais "sem recorrer às modalidades de expressão – atualmente, virtualmente, que o anacronismo injusto condenou". Ou seja, à imagem e semelhança da curiosidade de outrora, constrói-se a evocação presente, considerando-se apenas um "anacronismo injusto" separar o senso de justiça distorcido do menino – que julgava ser "um roubo" e uma "traição odiosa" a si e aos demais companheiros as escapadelas de um pequeno grupo de colegas aos jardins do diretor – daquele do narrador adulto. Finalmente, ambos aproximam-se de uma e mesma coisa, não mais separados a partir de termos extremos como os da ingenuidade e o da experiência; enfim, estão reunidos sob o interesse comum pelo mal, pela infração das regras do colégio, julgando uma injustiça apenas alguns poucos poderem subverter o cotidiano comum. O que houvera com o anterior senso de justiça do menino, pronto a sacrificar-se pela inexorabilidade do código moral de Aristarco? Agora, "pouco se [lhe] davam os fatos; o espírito seduzia" para além dos limites impostos. E é este o sentimento que o narrador confessa compartilhar com o menino, sendo tudo o mais um "anacronismo injusto", uma questão de "modalidades [diversas] de expressão", mais ou menos vazias perante a evidência supratemporal – atual, virtual – de seu desejo de liberdade, de transgressão. Ora, se esse é o termo comum entre ambos, as suposições anteriores acerca da ingenuidade do protagonista estão desprovidas de valor e, finalmente, esclarecidas as tentativas arbitrárias do narrador por parecer melhor do que fora, indiretamente, perante o leitor. Como confessa Sérgio, "talvez por

isso [mesmo fez] a descoberta do sofisma da camarilha" já naquela época, integrando-se no segredo do pequeno grupo de desordeiros, e não por conta de uma reavaliação posterior do que ocorrera, segundo uma luz mais esclarecida pela experiência. A malícia e a falta de escrúpulos já lhe eram antigas, bastando dar um passo – ou, como o faz, levantar da cama e exigir dos colegas a entrada no conluio – para consumar seu caráter perante si e perante o leitor.

Nos três trechos apontados há, finalmente, um esclarecimento gradativo de traços de personalidade comuns ao menino e ao adulto, bem como o desvendamento de falsas suposições de ingenuidade que tenta impingir ao leitor. Tal proposta mostra-se cada vez mais contraditória e insustentável, caindo por terra no último trecho, em que a confissão dos limites enunciativos como meras "modalidades de expressão" entre protagonista e narrador se dá sob o elemento comum da transgressão e do descaso pela moral do internato.

Conclusão

O uso dos recursos apontados no diálogo indireto com o leitor – primeira e terceira pessoas do plural, além de marcas diversas de enunciação – indicam um comportamento nem sempre linear do narrador. Primeiramente, colocando-se num patamar de igualdade perante seu público que esperaria uma confissão direta dos dramas de outrora, revela o quanto essa aproximação tem de concertado ao usar indiscriminadamente o mesmo recurso tanto para as passagens de cunho teórico do romance, voltadas para a apreciação de problemas universais do gênero humano (a inexorabilidade do tempo, a perenidade das questões existenciais etc.), quanto para a exposição de suas ideias acerca do sucesso social, claramente pessoais e arbitrárias, mas tomadas como verdades impessoais, comuns a todos. A ostentação e o mundanismo de Sérgio passam, assim, despercebidos a seu olhar crítico do passado e erigem-se em termômetros – talvez inconscientes – do universo moral do Ateneu. Nesse sentido, o colégio haveria de falhar na formação dos meninos tão logo lhes impedisse, ainda que temporariamente, a integração à alta sociedade brasileira da época, à

qual todos (ou quase todos) pertenciam por sua posição financeira. Guardemos, pois, esses dois traços do caráter do narrador, para o balanço dos objetivos da narração – *ostentação, mundanismo*.

A seguir, distanciando-se do leitor, Sérgio passa a exigir de si apenas o reconhecimento e a confirmação de suas ações em momentos polêmicos de seu passado, como na composição do retrato físico e moral do diretor, ao qual não teria o acesso irrestrito que supõe, e na confissão da própria ingenuidade, mitigando a esperteza e o oportunismo do menino, evidentes sobretudo na vingança que opera contra Rômulo, e que acredita desde sempre a ação mais justa possível. Tomemos, mais uma vez, os termos em questão – *esperteza, oportunismo*.

Por fim, observando do presente da narração o que haveria de ocorrer com alguns dos personagens de seu convívio, como o sucesso de Venâncio e o fracasso de Barbalho, cuja única semelhança recai sobre a negatividade das causas que motivam seus destinos opostos – a subserviência e a truculência –, Sérgio a um só tempo aproxima-se e distancia-se do leitor, evidenciando o comportamento dúplice com que trata a si mesmo, enquanto menino, e aos demais meninos e professores do passado. Aos outros cabe a perversão, a maldade, aquilo tudo que, enfim, Sérgio menino iria ter de enfrentar; a ele, cabe apenas a ingenuidade trazida de casa, e logo perdida em contato com tais influências. Muito embora não consiga esconder a parcialidade com que enuncia "atualmente, virtualmente" e com olhos de pai o menino que fora, leva esta versão dos fatos adiante como a única concebível naquelas circunstâncias, tomando os erros por acertos e vice-versa. O narrador sabe que sua versão não poderá ser contestada, pois, ao fim e ao cabo, trata-se de suas memórias, e, enquanto tais, não se podem relativizar sem prejuízo de seu próprio significado. Guardemos, enfim, os termos que ressumam destas constatações – *dissimulação, impunidade*.

Temos, finalmente, seis traços indeléveis da personalidade e do caráter do narrador tomados de sua relação indireta com o leitor (i.e., da imagem que faz de si próprio), capazes de apontar para uma evidenciação segura dos objetivos de seu relato: *ostentação, munda-*

nismo, esperteza, oportunismo, dissimulação, impunidade. Isolando os termos comuns, chegamos a dois grupos, claramente inter-relacionados: de um lado, "ostentação", "mundanismo" e "impunidade", relativos a valores sociais; e, de outro, "esperteza", "oportunismo" e "dissimulação", relativos a valores pessoais ou existenciais. "Ostentação" e "mundanismo" praticamente equivalem-se; o mesmo se dá com "esperteza" e "oportunismo". O termo central do primeiro grupo, portanto, é o da "impunidade", motivada pelo sucesso nos demais; o termo central do segundo é o da "dissimulação", facilitada pelos outros. Ora, aonde quer ou pode chegar um narrador que se julga intimamente superior aos demais (= "impunidade") e que dissimula os próprios fins (= "dissimulação")?

É certo que todos esses elementos nos foram dados pela crença demasiada do narrador em si próprio e pela condescendência com que se dirige ao leitor, como se este não fosse capaz de atingir, em síntese, o termo comum à multiplicidade de seus recursos. Entretanto, derivar daí o que subjaz à sua dissimulação pode ser incerto; há elementos que corroboram a natureza do ato, mas não seu conteúdo.

Uma solução possível deve estar na imbricação entre os dois elementos, ou seja, num esclarecimento da dissimulação narrativa a partir de sua prepotência característica. Neste sentido, não haveria um objetivo oculto do relato, de difícil acesso ao leitor, mas, inversamente, a finalidade da narração estaria tão evidente que, em função mesmo desta constatação minimamente exigida, a resposta estaria dada na proposição da pergunta. Como aqueles anúncios que, de tão claros à vista dos passantes, atraem poucos consumidores, fazendo valer a lógica inversa do interesse ao do tamanho, o mesmo pode ocorrer com os objetivos da narração. Para ficarmos apenas nos exemplos citados, o narrador corrói o passado ao impor suas meias verdades ao leitor e apontar os defeitos mais salientes de Aristarco, Venâncio, Barbalho etc. E se justamente o propósito de sua "Crônica de saudades" fosse fazer parecer pior o internato para, à razão oposta de suas observações, salientar a própria ino-

cência – ou, ao menos, a pouca parte que tivera em seus próprios infortúnios? Do início ao fim do romance, de fato, não se faz senão repetir exaustivamente os milhares de pontos falhos no universo do Ateneu. Assim, tal como em *Dom Casmurro*, "de início percebemos que o traço mais saliente da retórica do advogado-narrador é o *apriorismo*", que prepara e coordena as partes da narrativa como "o desenvolvimento verossímil de certo raciocínio que nos conduzirá implacavelmente à conclusão por ele ambicionada" (Santiago, 2000, p.34, grifo do autor).

Neste sentido, poderíamos aplicar a mesma estrutura básica de argumentação utilizada por Silviano Santiago (2000) em seu estudo sobre este romance de Machado de Assis: em se comparando um narrador a outro, ambos têm em comum o mesmo descaso planificador para com as demais personagens. Não basta atentar apenas para a semelhança entre Capitu menina e Capitu mulher, ou para a desumanidade múltipla do Ateneu; o que importa notar é que tanto Bentinho quanto Sérgio não se encaixam (não se deixam encaixar) na mesma forma com que avaliam os demais. Usada para avaliar Bentinho a "*tese* de Dom Casmurro [acerca de Capitu] (isto é, a comprovação de uma verdade humana vindo de uma comparação com a verdade "natural") não é válida, pois o dócil e angelical filho de Glória nada tem do suburbano e casmurro [...] advogado" (Santiago, 2000, p.35, grifo do autor). Paralelamente, voltando a *O Ateneu*, bastaria retomarmos os dois versos finais deixados pelo narrador pouco antes do término do romance, recusando terminantemente toda e qualquer comparação com Aristarco, na ocasião do incêndio do colégio:

> *Et comme il voit en nous des âmes peu communes*
> *Hors de l'ordre commun il nous fait des fortunes*. (OA, p.269)

O mesmo fundamento natural de comparação para a verdade humana pretendida por Bentinho – a saber, a identidade total entre Capitu menina e mulher, tal como uma fruta dentro da casca –, que derivava a possível traição da esposa não de um desentendi-

mento do casal ou das falhas do marido, mas apenas de sua própria natureza dissimulada, acaba aqui por repetir-se: Aristarco nunca será equiparável a Sérgio, pois as almas que se lhes vão por dentro – como a fruta dentro da casca – são naturalmente diversas uma da outra, feitas "fora da ordem comum" pelas mãos do Destino. A vitória de Sérgio e o fracasso de Aristarco já estão prescritos desde o começo, e não apenas por uma questão de ordem social; para além da posição e da fortuna cabível ao protagonista, e da condição financeira limítrofe do diretor, sempre às margens da falência, estão as marcas da fatalidade. Porém, a argumentação não convence de todo se observada unicamente a partir de Sérgio; à maneira de Bentinho, parece também pouco crível que o menino ingênuo e cegamente comprometido de outrora estivesse dentro do adulto amargo e desconfiado que se tornou. Havia de estar tudo deveras prescrito pelo Destino, como o quer o narrador?

A evolução do menino para o adulto, que desdiz a argumentação passiva e puramente fatalista do narrador, está assinalada com mais ênfase em duas passagens do romance, em que relata as reações do menino aos quadros de alto-relevo de uma das paredes do colégio. Com o olhar de calouro, prestes a ingressar no Ateneu, percebe, entusiasmado:

> As paredes pintadas da antessala imitavam pórfiro verde; em frente ao pórtico aberto para o jardim, graduava-se uma ampla escada, caminho do andar superior. Flanqueando a majestosa porta desta escada, havia dous quadros de alto-relevo: à direita uma alegoria das artes e do estudo, à esquerda as indústrias humanas, meninos nus como nos frisos de Kaulbach, risonhos, com a ferramenta simbólica – psicologia pura do trabalho, modelada idealmente na candura do gesso e da inocência. Eram meus irmãos! Eu estava a esperar que um deles convidativo me estendesse a mão para o bailado feliz que os levava. Oh! que não seria o colégio, tradução concreta da alegoria, ronda angélica de corações à porta de um templo, dulia permanente das almas jovens no ritual austero da virtude! (OA, p.38)

Como prever que, em apenas alguns meses, este mesmo menino viria a perceber exatamente o oposto, desencantado e mais amadurecido, na mesma parede verde do Ateneu:

> Enquanto na sala verde, emparedada de pórfiro verde, esperava, [...] foi-me parar a vista aos quadros de alto-relevo, das artes e das indústrias, os risonhos meninos nus, fraternais, em gesso puro e inocência. Senti-me velho. Que longa viagem de desenganos! Alguns meses apenas, desde que vira, à primeira vez, as ideais crianças vivificadas no estuque pelo contágio do entusiasmo ingênuo, ronda feliz do trabalho... Agora, um por um, que os interpretasse, aos pequenos hipócritas mostrando as nádegas brancas como um reverso igual de candura, um por um que os julgasse, e todo aquele gesso das facezinhas rochonchudas [sic] coraria de uma sanção geral e esfoladora de palmadas. Não me enganavam mais os pequeninos patifes. Eram infantis, alegres, francos, bons, imaculados, saudade inefável dos primeiros anos, tempos da escola que não voltam mais!... E mentiam todos!... Cada rosto amável daquela infância era a máscara de uma falsidade, o prospecto de uma traição. Vestia-se ali de pureza a malícia corruptora, a ambição grosseira, a intriga, a bajulação [...], fraquezas, vergonhas, que a sociedade exagera e complica em proporção de escala, caracterizando a hora presente, tão desagradável para nós, que só vemos azul o passado, porque é ilusão e distância. (OA, p.183-5)

De fato, é impossível prever nesse menino revoltado com o cotidiano do colégio aquele outro, ingênuo e obediente, para quem o colégio havia de ser uma "tradução concreta" das alegorias da parede. A evolução, ou transição, é evidente. Todavia, é óbvio que aquele "ritual austero da virtude" não poderia corresponder à realidade do colégio, dado que não poderia corresponder a realidade alguma; versão caricata do trabalho comum e do estudo, reduzida a meninos nus trabalhados sobre gesso, a própria fragilidade do material previa sua destruição pelo homem e pelo tempo. Dentro de alguns meses, Sérgio interpreta o oposto ao observar novamente os quadros, lendo

a alegoria como um travestimento, e não tradução, do vício em virtude. Seus supostos irmãos de gesso passam a ser "pequenos patifes", tendo em cada rosto "a máscara de uma falsidade, o prospecto de uma traição". Lobos em pele de cordeiro, "vestia-se ali de pureza a malícia corruptora", e as aparências, que então faziam as vezes da "candura do gesso e da inocência", finalmente enganavam. E, assim, enquanto sinais de falsidade e de traição, permaneceram os quadros e as pessoas na consciência do menino e do adulto com a diferença apenas de uma "proporção de escala", embora mantendo o mesmo caráter negativo. Como salienta o narrador, confundindo--se com este segundo perfil de seu passado, "agora, um por um, que os interpretasse [...], um por um que os julgasse", haveria de chegar sempre à conclusão de que "mentiam todos!". E é curioso observar que utilize nesta passagem, a um só tempo, dois recursos anteriormente apontados – o da primeira pessoa do plural ("tão desagradável para nós, que só vemos azul o passado, porque é ilusão e distância") e o de certas marcas de enunciação ("Agora, um por um que os interpretasse [...]") – para assinalar a mudança de suas observações. Há, pois, uma espécie de diálogo indireto com o leitor a fim de salientar a justeza das opiniões desse menino desencantado, e que bem poderia ter sido analisado juntamente às passagens anteriores, em meio aos três tipos de recursos apontados, não fosse seu caráter conclusivo de passagem, a um só tempo, significativa da imagem que faz Sérgio de si mesmo e da imagem que julga ser a mais acertada para aqueles de seu convívio: de um lado, um decodificador de falsidades, e, de outro, um espetáculo de horrores, dado à destruição de sua ingenuidade de outrora. A concorrência do diálogo indireto com o leitor no trecho subentende que este mesmo espetáculo de perversidades é dado também à apreciação do leitor – e à destruição de seus ideais possivelmente harmoniosos acerca dos primeiros anos, da aura indefectível de virtude ligada à infância e aos estudos primários. Logo, a evolução emocional de Sérgio transforma-se em uma travessia universal do homem rumo a seu passado: como ele, nós também "vemos azul o passado, porque é ilusão e distância". À pequenez do homem frente ao tempo soma-se a pe-

quenez de todos nós, que fomos um dia crianças, perante os códigos de conduta social com o qual tivemos de nos habituar. No entanto, a atmosfera inclusiva e peremptória do argumento não esconde a parcialidade das conclusões envolvidas: não é verdade que todos tenhamos chegado à conclusão de uma traição universal de todos para com todos, de uma onipresença da falsidade em nossas vidas como regra motriz dos comportamentos. Tal como nos estuques de gesso observados pelo protagonista, temos no relato do adulto um argumento com aparente firmeza e ingenuidade, mas que não se garante de todo; Sérgio, apesar de suas tentativas, não é exatamente um de nossos "irmãos", como pudemos observar pelo uso enviesado que faz dos recursos apontados no diálogo com o leitor. Nesse sentido, a narrativa como um todo pode ser vista, à luz dessa evolução do menino no adulto, sob o signo das representações da parede: *O Ateneu* é como estes mesmos quadros de alto-relevo, que chamam a atenção para uma aparente ingenuidade ou crueldade, conforme o vemos em um momento ou outro de seu desenvolvimento; mas, se tomado no conjunto dessa mesma transição, que aparentemente o encerra e significa, logo é percebida a fragilidade de que é feito, o gesso que se lhe vai por dentro e por fora, e que esconde, por detrás de si, os termos que fomos desvendando: a impunidade com que critica o passado e a dissimulação com que o retoma, no presente, como se fizesse algo fundamentalmente diverso daquilo mesmo que percebera nas paredes do colégio. Assim, por que não aplicar a Sérgio o mesmo que aplicara aos demais? "Cada rosto amável daquela infância era a máscara de uma falsidade, o prospecto de uma traição." A resposta, mais uma vez, está tão evidente que se faz difícil de obter: "violência com pés de barro, sua ferocidade não é distância" (Schwarz, 1981, p.30).

Impunidade e dissimulação erigem-se, desta forma, em dois elementos característicos do procedimento do narrador, que se faz passar por indefeso ou ingênuo apenas para reproduzir no presente da narração algumas das armadilhas em que caíra, e que agora se lhe afiguram como abomináveis. Com seu apoio, não deve temer o leitor enganar-se com as aparências de outrora; sua chave interpreta-

tiva anuncia-se como a única capaz de abarcar as contradições d'*O Ateneu*. Como vimos, tal argumento parece não bastar a si quando questionado a partir de seus próprios pressupostos; observando-se a soma dos recursos empregados, aliados aos termos da impunidade e da dissimulação, parece mesmo haver material suficiente para designar, enfim, quais os objetivos da narração de Sérgio e, com eles, o tipo de narração aí pressuposto.

Assim, é possível sintetizar os objetivos do narrador em uma proposição sumária, como a que se segue: *fazer crer, ou melhor, constatar, que a atmosfera viciosa do Ateneu fora responsável pelo relativo fracasso de Sérgio na adaptação ao mundo público do internato, invertidos como estão neste ambiente os valores morais e as soluções práticas do dia a dia.*

Sendo esse o objetivo central do narrador, torna-se praticamente imediata a identificação do tipo de narrativa memorialística aí pressuposta. Das três, a que mais se distancia desse propósito é a narrativa retrospectiva. Caso Sérgio buscasse reviver seu passado e resgatar, sem uma mediação demasiado nociva, as pessoas de outrora, faria exatamente o inverso do que faz, e daria ao leitor, imediatamente, as fontes em que se baseou, aquilo que viu e o que soube por intermédio de terceiros etc. Não faria ainda considerações demasiado amplas e universais sobre sua experiência particular ou sobre os conselhos de seu pai, e se bastaria a contar o que poderia ter significado tamanho sofrimento sob a tutela de Aristarco e dos demais funcionários do colégio. Que dizer, então, de suas incursões pelos pensamentos alheios e de suas duras críticas ao "reino do jaguar", que corroboram, de uma forma ou de outra, sua visão tão particular do passado? Parece difícil que se trate, no caso d'*O Ateneu*, de uma narrativa memorialística eminentemente retrospectiva.

No que diz respeito à orientação presentificativa da narração, pouco parece indicar em Sérgio, da mesma forma, algo remotamente aproximado a Marcel, narrador de *Em busca do tempo perdido*. Assemelhando-se antes ao narrador de *Dom Casmurro* – que "entrou para a literatura brasileira como a nossa busca do tempo perdido, acepção saudosista, que deixaria Proust de cabelo em pé",

ignorando a busca contínua de Marcel pelo sentido da escrita, tornando-se escritor simultaneamente ao relato de suas memórias – em Sérgio e Bentinho "o ponto máximo da tensão talvez esteja na quase inviabilidade, em termos de verossimilhança, de sustentar que a fera das páginas finais e o memorialista reservado e sensível das iniciais sejam a mesma pessoa" (Schwarz, 1997, p.39). Não há como prever a mudança brusca de um estado ao outro sem questionar o método empregado por ambos, que recusa qualquer profundidade às demais personagens. Nos termos em que estão postas suas memórias, Aristarco é sempre o diretor empresário, assim como Capitu é sempre a esposa adúltera. Torna-se equívoco, pois, buscar por um motor existencial ou filosófico na "Crônica de saudades", que se volta tão voluntariamente para a compreensão unilateral do passado.

A última alternativa que resta é aquela da narração prospectiva, que impinge ao leitor uma versão parcial dos fatos passados, como única plausível. Segundo o que foi discutido mais atrás, podemos encaixar sem prejuízo de sentido *O Ateneu* neste modelo de narrativa memorialística, podendo ser ele inclusive, ao lado de *Dom Casmurro*, um de seus referenciais mais imediatos e completos. Sérgio prepara o leitor para a aceitação e constatação de suas meias verdades sem garantir-lhe um espaço de reflexão; ao leitor cabe apenas aceitar e impressionar-se com os episódios relatados. O Ateneu foi um lugar retrógrado e opressivo, e eis o quanto deve bastar para acreditar em sua destruição o mais justo dos desfechos... Não: como pudemos perceber ao longo destas três exposições, Sérgio erige em verdade absoluta conselhos paternos que visam apenas a seu bem-estar e à sua colocação social particular; ironiza e critica o discurso oficial do colégio através dos professores, sem deixá-los falarem por si; e trata com sutil condescendência o leitor, como a um inferior, obrigando-o indiretamente a acatar os maus momentos por que passara no internato como os únicos existentes ou possíveis, diante da ingenuidade a que estava predisposto desde o lar. A concorrência dessas três constatações parece bastar para observarmos no narrador um comportamento e mesmo um caráter marcadamente *prospectivo*.

Curiosamente, a imagem que faz de si mesmo, e que pode passar despercebida na exiguidade com que é mencionada em meio ao episódio da luta com Bento Alves e Aristarco, é de certa forma ligada a um comportamento também "envenenado" e prospectivo. Em meio às admoestações do diretor, que demanda uma confissão direta do que fizera, Sérgio responde:

> Em vez de confessar, segurei-lhe o vigoroso bigode. Fervia-me a excitação do primeiro combate; não podia olhar conveniências de respeito. Esperneei, contorci-me no espaço como um escorpião pisado. O diretor arremessou-me ao chão. E modificando o tom, falou: "Sérgio! ousaste tocar-me!"
>
> – Fui primeiro tocado! Repliquei fortemente.
>
> – Criança! Feriste um velho!
>
> Reparei que havia no chão fios brancos de bigode.
>
> – Fui vilmente injuriado, disse. (OA, p.202-3)

Em meio à luta com Aristarco, que se espanta com o ódio do menino e recorre à própria idade para fazer ver o disparate da reação de Sérgio, o narrador diz que se contorceu "no espaço como um escorpião pisado". Diferentemente do jaguar, o escorpião precisa estar próximo às suas vítimas para inocular seu veneno com algum sucesso; ademais, sua natureza peçonhenta e traiçoeira diferencia-se claramente da caça pronunciada do outro. Que dizer então daquilo de que depende o escorpião, a desatenção da presa, e que o faz adquirir toda a aura de terror e de perigo ao qual está usualmente ligado? Em se comparando Sérgio à figura do escorpião, pode-se prever a posição dos termos caçador x caça na relação que viemos acompanhando até aqui – a de narrador x leitor. Pois, estando este desatento aos possíveis objetivos daquele, seria muito mais fácil alcançar sua anuência, e, assim, "inocular-lhe" o arranjo do que se passou no internato, sem ser descoberto. Dessa forma, o leitor estaria incapacitado de "pisá-lo", tal como o fez outrora Aristarco, e teria de concordar com tudo aquilo que lhe fosse apresentado, não se erigindo num desafio ou anteparo à altura. Escorpião-narrador,

narrador-escorpião, como aceitar assim sem restrições, direta ou indiretamente, aquilo que nos diz?[33]

Seja com a indicação da figura animal que simboliza e resume o narrador (num tratamento da própria imagem muito parecido àquele dispendido à figura de seu maior rival, Aristarco), seja com o levantamento anterior dos recursos por ele empregados, é possível concluir elementos suficientes para a classificação prospectiva d'*O Ateneu*. O tom da narrativa e a orientação indireta dos comentários do narrador talvez bastasse para tanto; todavia, com uma aborda-

---

33 Simbolicamente, a figura do escorpião ecoa uma série de sentidos contraditórios para além dos apontados no corpo do texto, e que vão do "espírito belicoso, do mau humor, sempre escondido e pronto para matar" à "abnegação e ao escondido sacrifício maternais", capaz de doar a própria vida para alimentar suas crias (Chevalier, 1974b, p.163); ("*il incarne l'esprit belliqueux, de méchante humeur, toujours embusqué et prompt à tuer* [...] *il symbolise l'abégation et le sacrifice maternels* [...].") (Tradução nossa). Todavia, ainda que não se trate aqui de explorar tematicamente sua simbologia, cabe destacar algumas nuances de significação que se acomodam perfeitamente ao perfil do narrador. O primeiro elemento a notar é que "o escorpião pica para cima. Quando alguém apóia o pé ou a mão sobre uma aranha pode matá-la sem nada sofrer. No caso do escorpião isso ajuda na penetração da picada" (Miranda, 2004, p.404). No que diz respeito a Sérgio e seu horror pela autoridade – lembremos a pressão de cima sobre os ricos em Paris, lamentada pelo pai e reproduzida pelo filho –, talvez não seja assim gratuito que ataque fisicamente Aristarco, corporificação do poder no Ateneu. Ademais, como afirma didaticamente São Francisco de Sales (apud Miranda, 2004, p.407), "o escorpião que nos picou é venenoso [...] mas reduzido em óleo é um grande medicamento contra sua própria picada: o pecado só é vergonhoso quando o praticamos, mas convertido em confissão e penitência é honroso e salutar". Afinal, ao confessar seus tormentos pessoais, Sérgio mostra inversamente a justeza de seus argumentos perante as investidas do diretor, tornando-se vítima de um algoz moralmente inferior. Por fim, o signo de escorpião goza de uma posição estratégica na astrologia, "ocupando o meio do trimestre de outono, quando o vento arrasta as folhas amareladas e os animais e as árvores se preparam para uma existência nova" (Chevalier, 1974b, p.163); ("*occupant le milieu du trimestre d'automne, quand le vent arrache les feuilles jaunies et que les animaux et les arbres se préparent à une existence nouvelle.*") (Tradução nossa). Neste sentido, é por meio de uma "legítima" vingança que Sérgio rememora seu passado, destruindo o que se passou em prol de uma existência impune.

gem lenta e gradual da questão, em três capítulos distintos, tornam-se mais evidentes alguns dos pontos contraditórios da narração.

Finalmente, Sérgio, em suas faces mais distintas – filho de seu pai, interno do Ateneu, e escorpião-narrador – pode ser entrevisto quase que em sua inteireza, e com ele, o conjunto de suas memórias, *O Ateneu*: trata-se, pois, de um narrador memorialista prospectivo e de um romance de memórias prospectivo, consequentemente.

O círculo de fogo – Conclusão

À boca, às vezes, o louvor escapa / e o pranto aos olhos; mas louvor e pranto / mentem: tapa o louvor a inveja, enquanto / o pranto a vesga hipocrisia tapa. / Do louvor, com que espanto, sob a capa / vejo tanta dobrez, ludíbrio tanto! / E o pranto em olhos vejo, com que espanto, / que escarnecem dos mais, rindo à socapa! / Por que, desde que esse ódio atroz me veio, / só traições vejo em cada olhar venusto? / Perfídias só em cada humano seio? /Acaso as almas poderei sem custo / ver, perspícuo e melhor, só quando odeio? / É preciso odiar para ser justo? (Correia, 1976, p.98)

Para um homem falso, todo o universo é falso, impalpável, a um toque reduz-se a nada. E ele próprio, na medida em que se mostra sob falsa luz, torna-se uma sombra, ou melhor, deixa de existir. (Hawthorne, 2010, p.163)

Que mais dizer sobre *O Ateneu*? Trata-se, como vimos, de uma narrativa de memórias prospectiva, cujo narrador, demasiadamen-

te envolvido com seu passado, tenta ofuscar a importância dos fatos e conferir de antemão a significação dos mesmos perante o leitor, que se torna o anteparo de sua vindita pessoal. Segundo a classificação proposta no segundo capítulo, tal postura do narrador, por si só, excluiria uma orientação retrospectiva ou presentificativa de suas memórias. Tampouco bastaria analisar essas nuances conforme uma interpretação biográfica ou social, elencadas no primeiro capítulo; apenas com uma análise mais ampla dos traços característicos de sua narração – seu diálogo com o discurso paterno, com o universo do internato e com o leitor – é que se poderia abordar a questão de um ponto menos distante do eixo central da "Crônica de saudades": a vingança de um indivíduo falhado.

No entanto, parece também que mesmo o exercício de análise d'*O Ateneu* tende a reproduzir a espécie de estreiteza ou parcialidade da narração do romance, fazendo esquecer alguns pontos importantes de seu percurso. Para tanto, bastaria retomar a centralidade do conceito de vingança empregado acima, e que se agrega à imagem do "escorpião pisado", e sua proposição muito anterior por Mário de Andrade (1978) – com a breve, mas importante ressalva, de "que esta relação [autor – narrador] não é tal que se possa utilizar o segundo para uma análise rigorosa do primeiro (ou o contrário)" (Genette, 1972, p.73).[1] Cabe salientar que a concorrência dos argu-

1 *"ce rapport n'est pas tel que l'on puisse utiliser la seconde pour une analyse rigoureuse du premier (non plus que l'inverse)"* (Tradução nossa). Tal é a natureza da crítica genetteana ao estudo de Proust feito por Marcel Muller (1965): "[...] seu principal defeito consiste em atribuir friamente a Proust o que Proust diz de Marcel, a Illiers o que diz de Combray, a Cabourg o que diz de Balbec, e assim por diante: processo contestável, mas sem perigo para nós: com exceção dos nomes, nunca saímos da *Recherche*." (Genette, 1972a, p.73) ("[...] *leur principal défaut consiste à attribuer froidement à Proust ce que Proust dit de Marcel, à Illiers ce qu'il dit de Combray, à Cabourg ce qu'il dit de Balbec, et ainsi de suíte: procédé contestable en lui-même, mais sans danger pour nous: aux noms prés, on ne sort pas de la* Recherche.") (Tradução nossa). Estendendo essa ressalva à leitura biografista d'*O Ateneu*, poder-se-ia observar, sem esforço, a tradução costumeira de Sérgio por Raul, ou do Ateneu pelo Colégio Abílio; ou ainda, à leitura social do romance, o paralelo Aristarco e Dom Pedro II, ou Ateneu e Brasil etc.

mentos até aqui empregados deriva de classificações *aproximadas* – seja na recepção crítica, seja na narrativa de memórias –, apenas para não fazermos, tal qual o narrador, recair sobre um único ponto todo o leque de possibilidades de leitura aberto pela obra.

Seria viável, pois, revisar, de maneira conclusiva, não mais as falhas argumentativas ou os lapsos da narração de Sérgio, o que seria a esta altura redundante, mas sim as lacunas da interpretação à qual o texto é submetido, para que não sejamos, na esperança de leitores "imparciais" da narração, meros cúmplices dos joguetes memorialísticos. Afinal, do primeiro ao terceiro capítulo, há uma aproximação cada vez maior àquilo que constitui o narrador – a alta imagem que faz de si próprio, produto dos conselhos paternos e da inadaptação ao colégio –, enquanto permanece pouco discutida a equivalência geral que extrai um termo do outro, confluindo os limites da fortuna crítica aos da narrativa de memórias, e os da narrativa de memórias aos do memorialismo d'*O Ateneu*. "Com efeito, se a dúvida diz respeito ao momento a partir do qual houve culpa, não sobra lugar para a hipótese da inocência" (Schwarz, 1997, p.15). Tratando-se de uma prosa "envenenada" como a de Sérgio, não há que fazer senão avançar sempre dois passos, recuando um.

Nesse sentido, voltemo-nos para nós mesmos, para que, dentro do círculo de fogo do romance, não façamos como Sérgio, devorado pelos fantasmas do passado, e, qual um escorpião cercado pelo fogo, pela ânsia de fazer valer uma interpretação apressada de suas memórias, não se invalide aquilo mesmo que nos propusemos a fazer.

Da recepção à teoria: convergências

Apesar das divergências evidentes entre as propostas do primeiro e do segundo capítulo, que tratam de assuntos tão diversos como a fortuna crítica d'*O Ateneu* e a narrativa de memórias enquanto subgênero romanesco, há paralelos aí dignos de reparo. Seja por ser, ele próprio, um romance de memórias atento às nuanças temporais da narração, seja apenas por um encontro fortuito dos termos em

seu caso específico, as três tendências interpretativas d'*O Ateneu* estabelecem vínculos com as três narrativas de memória, de maneira quase linear.

O primeiro paralelo é aquele que vai da leitura de viés biográfico à narrativa de memórias retrospectiva. O interesse comum pela recuperação do passado e a compreensão da literatura como retrato mais ou menos fiel da vida fazem com que ambas mantenham entre si uma relação tensa de cumplicidade e hipertrofia. Cumplicidade, pela rapidez com que uma evoca a outra, pautando-se num espaço de *relações referenciais* entre os dados ficcionais;[2] e hipertrofia, pela facilidade com que levam a uma leitura superficial do texto, com o fim único de constatar, nos episódios narrados, as cenas da vida do escritor, confirmadas pelo testemunho de seus contemporâneos e de sua época. Embora a leitura biográfica não se limite ao caso específico da narrativa retrospectiva, é ela quem parece evocar com maior ênfase uma leitura desse viés. E, naturalmente, a presença de um narrador autodiegético reforça a interpretação neste sentido. "Ainda uma vez, trata-se de sair desta falsa alternativa: o texto ou o autor. Por conseguinte, nenhum método exclusivo é suficiente" (Compagnon, 2010, p.94).

É o que se percebe, por exemplo, nas quase setenta entradas bibliográficas que cuidam unicamente do estudo da pessoa de Raul Pompeia ou da interpretação biográfica d'*O Ateneu*, e que marcam, como já discutido, o grau zero da fortuna crítica de sua obra. Entendido, nestes termos, enquanto autobiografia disfarçada de Pompeia, perde-se a dimensão ficcional do romance, e junto com ela, a sofisticação de seu processo narrativo; pois

> [...] o que define a autobiografia para aquele que a lê é antes de tudo um contrato de identidade que é firmado pelo nome próprio. E isto também é válido para quem escreve o texto. Se escrevo a história de minha vida sem dizer meu nome, como meu leitor saberia que se

2 Cf. a discussão a respeito da segunda negativa d'O não lugar da memória", Cap. II.

> trata de *mim*? É impossível que a vocação autobiográfica e a paixão pelo anonimato coexistam no mesmo texto. (Lejeune, 1975, p.33, grifos do autor)[3]

No entanto, parece que aqueles intérpretes optaram por ignorar esse dado bastante evidente, e que corresponde a não igualdade entre os nomes do escritor – Raul – e do narrador – Sérgio. Obviamente, não se trata de uma repetição desazada de falhas individuais; a própria compreensão do texto enquanto balanço retrospectivo do passado é responsável por tal equívoco. Isto leva a crer que todo texto memorialístico incide sobre a significação retrospectiva do passado, e que, antes de apontar para uma constatação imparcial de leitura, as classificações discutidas deste subgênero romanesco – retrospectiva, presentificativa, prospectiva – indicam uma *preferência* de leitura: no limite, cabe ao leitor optar, consciente ou inconscientemente, por uma delas.

Infelizmente, é a partir destas impressões iniciais de leitura que todas as demais significações do texto têm lugar. E, de fato, é a confusão inicial entre o sentido da obra e a sua significação ou atualização particular pela leitura o que faz com que todo romance memorialístico possa ser erroneamente lido como autobiografia. Discutindo as obras de Frege e Hirsch, Compagnon (2010, p.85, grifos do autor) sintetiza esta confusão pontualmente:

> Quando lemos um texto, seja ele contemporâneo ou antigo, ligamos seu sentido à nossa experiência, damos-lhe um valor fora de seu contexto de origem. O *sentido* é o objeto da interpretação do texto; a *significação* é o objeto da *aplicação* do texto ao contexto de sua recepção (primeira ou ulterior) e, portanto, sua avaliação.

---

3 *"Ce qui définit l'autobiographie pour celui qui la lit, c'est avant tout un contrat d'identité qui est scellé par le nom propre. Et cela est vrai aussi pour celui qui écrit le texte. Si j'écris l'histoire de ma vie sans y dire mon nom, comment mon lecteur saurait-il que c'était* moi*? Il est impossible que la vocation autobiographique et la passion de l'anonymat coexistent dans le même être."* (Tradução nossa).

Tal confusão entre interpretação e avaliação – de primeira ordem, diga-se de passagem, pela presteza com que pode reduzir a um impressionismo crítico mesmo as interpretações mais arrojadas – leva a extremos interpretativos como os de Olívio Montenegro (1953), tratando os sentimentos pessoais do escritor como chaves de leitura imprescindíveis, ou ainda a comentários mais brandos, e nem por isso menos equívocos, como os do dicionário de literatura brasileira de Paes e Moisés (1969, p.198): "No romance *O Ateneu*, a realização literária, levada a um refinamento tal, que já foi julgada barroca, está, contudo, empenhada em um drama interior nuclear: o da ressurreição de sua adolescência, vivida e sofrida no Colégio Abílio". Como se observa, o reconhecimento da grandeza literária do texto e de sua composição quase "barroca" não impede que se faça, em essência, a mesma interpretação biográfica, matizada por termos menos peremptórios como os de um "drama interior" ou de uma "ressurreição da adolescência".[4] É impossível para tal leitura ultrapassar os limites deixados pela impressão inicial de uma correlação entre os eventos narrados e os episódios da vida do escritor; o paralelo é por demais tangível para que se recuse, logo de início, a significação biográfica (e até autobiográfica) da "Crônica de saudades".

No entanto, bastaria um olhar mais pausado sobre o texto memorialístico para entrever as demais possibilidades de leitura – presentificativa ou prospectiva – aí presentes. Afinal, o narrador poderia não estar buscando o *sentido* passado de sua existência (narrativa retrospectiva), mas sim a *significação* atual dos mesmos perante si (narrativa presentificativa) ou perante o leitor (narrativa prospectiva).

No primeiro caso, haveria uma reinterpretação qualquer do passado, com o fim não de convencer a alguém, mas sim de atingir

4 Cf. os comentários às interpretações de José Paulo Paes (1969, 1985) e Massaud Moisés (1969; 1983) na bibliografia anexa. Ambos evoluem desta observação inicial para uma posição mais amadurecida, em volumes menos introdutórios como os do *Pequeno dicionário de literatura brasileira*.

algum propósito pessoal maior. Neste sentido, pouco valeria o registro cronológico dos eventos ou o roteiro sentimental despertado por eles; antes disto, caberia a busca por uma significação mais profunda, como a fé perdida na humanidade ao longo dos anos de colégio, ou, ainda, o termo comum que uniria, apesar das diferenças, meninos e professores uns aos outros. Desta forma, estaria garantida a *significação* individual do passado, como exemplo direto e indireto – pelo passado da ação, pelo presente da recordação – de uma experiência contraditória, e, sobretudo, humana.

Na contramão desse propósito, o segundo caso exploraria justamente o oposto, o lado desumano dessa mesma recordação, esvaziando o sentido original das memórias em prol da *significação* das mesmas perante outrem. Como vimos, a narrativa prospectiva parece sempre possuir falhas argumentativas em seu decorrer, bastando um olhar mais atento para desvendá-las. É este o caso d'*O Ateneu*. Pois, claramente, "assim como o narrador desmistifica a ingenuidade inicial do personagem – não, o Ateneu não era uma instituição modelar – podemos desmistificar por nossa vez o ressentimento do narrador – não, o Ateneu não foi *apenas* uma instituição carcerária" (Freitag, 1994, p.109, grifo da autora). A própria lógica narrativa parece gritar aos olhos do leitor a verdade demasiado ingênua do protagonista-narrador, que parece despropositada na boca do adulto, incapaz de reconhecer os pontos positivos de sua formação. Sendo o narrador aquele quem tem a sabedoria e o poder de observação para desvendar as falhas do passado, e em se tratando do colégio onde se formou, não bastaria apenas desmerecê-lo para autorizar-se, em contrapartida. Sérgio seria tão somente um pulha se a única escola que tivera fora a do vício. Disto resulta a atenção a outros discursos de peso do romance – aqueles do discurso paterno e do professor Cláudio, por exemplo – e a análise subsequente do caráter individualista do narrador.

Por esses motivos, parece escusado revisar os limites da leitura biográfica do romance. Embora facilitada pelo verniz retrospectivo da obra, a opção por si é no mínimo suspeita. E, como afirma Umberto Eco (2005, p.57), com certa bonomia,

> Para ler tanto o mundo quanto os textos de modo suspeito, é preciso elaborar algum tipo de método obsessivo. A suspeita, em si, não é patológica: tanto o detetive quanto o cientista suspeitam em princípio que certos elementos, evidentes mas aparentemente sem importância, podem ser indício de uma outra coisa que não é evidente – e, baseados nisso, elaboram uma nova hipótese a ser testada. Mas o indício é considerado um signo de outra coisa somente em três condições: quando não pode ser explicado de maneira mais econômica; quando aponta para uma única causa (ou uma quantidade limitada de causas possíveis) e não passa um número indeterminado de causas diferentes; e quando se encaixa com outro indício.

Nenhuma das três alternativas parece encaixar-se aqui na síntese interpretativa pretendida por Eco: à primeira, bastaria afirmar que Sérgio não depende de Raul para ter sua validade, resumindo-se, economicamente, a "Sérgio" apenas; à segunda, caberia observar a quantidade de leituras possíveis do romance, confirmada por sua fortuna crítica relativamente extensa; e à terceira, ressaltar a ficcionalidade tanto das personagens quanto dos ambientes do romance. Caso contrário, faríamos como o detetive Mendes, atravessando o Rio de Janeiro a perguntar de um canto ao outro: "Onde fica o Ateneu?" (Jaf, 2005)

Ainda que menos evidente, embora não menos importante, o segundo paralelo diz respeito às relações entre a narrativa presentificativa e a leitura de viés social d'*O Ateneu*. Parece haver um elo bastante íntimo entre ambas, seja pela facilidade com que derivam das reminiscências do cotidiano os padrões representativos de uma época, seja pelo nítido afastamento do passado, enquanto mera sequência de episódios vividos. Como afirma Leda Tenório da Motta (1998, p.299) sobre *Em busca do tempo perdido*, "o passado só volta como irrealidade, daí a conclusão do Narrador: 'Não apenas explorar: criar'. O passado que se busca, como o livro, é para ser reinventado". Em contrapartida, não se deve perder de vista a dimensão histórica dessa recriação, de importância central para a superação

dos ecos biográficos anteriores. A passagem da autobiografia à narrativa retrospectiva recai sobre a ficcionalidade do biografado, permanecendo o mesmo interesse "biográfico" sobre o mesmo; mas a passagem da narrativa retrospectiva à presentificativa tem por fundamento a reinvenção dos fatos passados, no momento em que são narrados. Em uma palavra, enquanto a primeira enfatiza a personagem ficcional, a segunda recai sobre o narrador ficcional, não apenas como emissor de enunciados, mas enquanto figura central da significação da obra.

Não se pretende, com isto, dizer que não há validade da narração em uma obra retrospectiva ou que não existam personagens ficcionais complexas em obras presentificativas; inversamente, destacamos a ênfase distinta de ambas em uma maior ou menor atenção ora ao passado do enunciado ora ao presente da enunciação. Assim, enquanto as marcas históricas da primeira levariam a crer, na linha da biografia, em uma expressão mais voltada para o depoimento pessoal, aquelas da segunda estariam mescladas à matéria ficcional, (res)significando os aspectos da narração.[5]

Neste sentido, a leitura social d'*O Ateneu* busca exatamente aquilo que seria a dimensão coletiva das desilusões de Sérgio. Desvenda-se no comércio de selos entre os meninos as operações financeiras futuras; nos prêmios de final de ano, a legitimação das diferenças e da posição social dos pais; nos vigilantes, inspetores e bedéis, a obediência cega à hierarquia do poder; e, finalmente,

5 Cabe aqui ressalvar uma diferença entre o sentido histórico destas narrativas e o sentido narrativo da escrita historiográfica. Essa última, a partir do material linguístico, pretende atingir e de certa forma "copiar" o real, objetivos alheios à narrativa de memórias, como um todo. Como afirma Barthes (1987, p.129), tal finalidade é paradoxal, enquanto texto também linguístico: "Chegamos assim a este paradoxo, que regula toda a pertinência do discurso histórico (em relação a outros tipos de discurso): o fato não tem nunca senão uma existência linguística (como termo de um discurso), e no entanto tudo se passa como se essa existência não fosse senão a 'cópia' pura e simples de uma outra existência, situada num campo extra-estrutural, o 'real'. Este discurso é sem dúvida o único em que o referente é visado como exterior ao discurso, sem todavia nunca ser possível atingi-lo fora desse discurso".

no topo da pirâmide, Aristarco, como símbolo da opressão, crítica indireta à figura monárquica de D. Pedro II, bem como ao Brasil monárquico. É justamente pelo poder formador – ou deformador – do internato, construído ao redor das elites da época, que a leitura social do romance ganha força e mantém sua vitalidade ainda hoje, cerca de cinquenta anos após seu surgimento.

O denominador comum do desencanto com o mundo e da entrada na vida adulta tem, por si só, uma dimensão presentificativa que muito se aproxima da leitura social. Há, de fato, trechos como as digressões do início e do fim da obra, acerca do tempo, ou ainda os três discursos do professor Cláudio, que corroboram a leitura do romance nesta direção. As críticas do narrador a Aristarco e ao Ateneu não são desprovidas de fundamento, embora bastasse observar seu teor com mais desconfiança para começar a refletir sobre sua idoneidade. Em todo caso, a comparação entre o internato e o lar doméstico é impingida ao próprio diretor, como fundamento da significação social da obra. Como aponta, não sem razão, Flávio Loureiro Chaves (1978, p.53):

> Aristarco não agiu isoladamente, pois se considera portador de uma missão, na medida em que os poderes de que está investido não são fruto exclusivo da vontade individual mas representam de certa maneira o núcleo irredutível da sociedade: "o meu colégio é apenas maior que o lar doméstico".

A pertinência desta leitura chega mesmo a refletir, para além dos episódios e personagens da narrativa, sobre o papel que aí desempenha o narrador, do outro especular do microcosmo. Cogita-se sobre a ideologia e o pensamento político do narrador, entendido como representante das contradições burguesas da época (Chaves, 1978; Abdala Jr., Campedelli, 1999), e, contudo, não se invalida ou relativiza, por conta deste mesmo enviesamento, sua versão dos fatos. Pelo contrário, estes são tomados como marcas características do olhar hierárquico de Sérgio, que observa os personagens de suas memórias de cima para baixo – não apenas como narrador memo-

rialista, usufruindo de suas benesses, mas também como típico representante da elite do Império, tal qual o faria com as pessoas de seu convívio. Efetua-se, dessa forma, um balanço coerente dos elementos do romance, ainda que não observe, ou não queira observar, um aspecto importante desse viés ideológico da narração: a sua limitação contraditória em um romance de memórias.

Em se tratando de um romance de memórias, espera-se que haja uma centralidade do narrador memorialista; logo, tal elemento escusa, até certo ponto, o olhar hierárquico de Sérgio. No entanto, o desprezo do narrador pelos seus antigos colegas e professores, assim como as críticas renitentes à pedagogia do colégio, embasam uma discussão mais aprofundada desse comportamento de classe, e orientam a leitura para os aspectos sociais destacados acima. Não fosse a dimensão individual do fracasso de Sérgio, a par e par com o sentido maior do declínio da monarquia no Brasil, poder-se-ia dizer, sem engano, que a tradução do Ateneu pelo país e do diretor pelo monarca, por intermédio de um representante das classes abastadas, seria a mais plausível das leituras. Ainda que sejam importantes a concomitância da doença do pai em Paris e a internação do menino na enfermaria do colégio, no final da obra, além da inadaptação de Sérgio à vida adulta por respeito aos conselhos paternos, não basta observar, tal qual na descrição do Aristarco, apenas este lado da medalha: Sérgio falha também por conta própria, e é a partir dele que são descritos tanto os abusos dos professores quanto a sabedoria do pai. Nesse sentido, apenas metade do argumento está correto, e, enquanto os sinais de abuso físico e moral sofridos ao longo de dois anos no internato revelam, a contrapelo, a altivez de Sérgio e seu horror à esfera pública, espaço coletivo em que grande parte das benesses trazidas de casa são mitigadas ou nulas, este mesmo caráter soberbo e arbitrário do narrador impede que se tome como exemplos dignos de confiança os infortúnios apontados. Trata-se de uma via, por assim dizer, de mão única, que segue em linha reta até a identificação deste desvio de caráter, ou melhor, desta linha inexistente que se projeta rumo ao vazio, e que não deixa ver as falhas e buracos do caminho. Levando-a até o fim,

acabaria por voltar ao início, repetindo os episódios transcorridos, sem observar que muitos deles ficaram para trás.

Assim, a parcialidade dessa leitura quanto à análise da narração parece motivada pelo próprio texto, em especial pela não confiabilidade do narrador. Paradoxalmente, não se imputam a ele as faltas de suas memórias, tampouco seu fracasso no colégio: à imagem e semelhança de seu testemunho, tende-se a crer que as razões de sua inadaptação à vida adulta estão ligadas à pedagogia empresarial de Aristarco, orientada mais para os valores pecuniários que humanitários. Identificam-se os elementos isolados do texto, sem haver uma visão de conjunto do mesmo: e, de fato, neste caso específico, a soma das partes não parece equivaler ao todo. Pois a importância que o narrador confere às críticas ao diretor e ao ensino do Ateneu não é menor que o respeito que tem por seu pai, e que parece passar despercebido ao longo das análises deste viés. Sendo Sérgio um autêntico representante da fina mocidade de sua época, não seria nada anormal que ouvisse, com um ouvido, os discursos de Aristarco, e, com outro, as máximas do pai. Afinal, para estes dois conservadores do Império, quem era Aristarco? Como podia ele educar os filhos da elite, tendo apenas por si o poder do conhecimento, e não da tradição? A ele deveria caber sempre este lugar dúbio de bajulador dos ricos e opressor dos pequenos ricos, sem que pudesse dizer palavra contra a fonte de seu sustento. E, como seria de esperar, não há na narrativa um balanço qualquer deste drama pessoal do diretor, talvez o mais profundo da obra. Como então encarar, linearmente, o testemunho de Sérgio, sem observar a injustiça com que ele, também "diretor" de suas memórias, trata as personagens do passado?

Repetindo a justa observação de Roberto Schwarz (1981, p.29-30), "o estilo pessoal de Aristarco e o estilo do livro, que dá conta de sua pessoa, são uma e a mesma coisa". O que liga um ao outro é o termo comum da injustiça, do uso indevido do poder, e é talvez por isto que seja tão difícil discutir o narrador sem falar do diretor, e vice-versa. A ninguém ocorreria tomar as falas de Aristarco como síntese da existência passada e presente de Sérgio, apenas mais um entre as fileiras de seu colégio; então, por que seriam aceitas as

palavras do último, como síntese da personalidade do primeiro? Enfim, não há muito a explorar a este respeito, sem repetir partes do que foi explorado no terceiro capítulo. Bastaria reiterar, finalmente, a parcialidade da leitura de viés social no caso d'*O Ateneu* e a sua aparente inclinação à narrativa presentificativa, como síntese microcósmica da vida de Sérgio e, por seu intermédio, de toda uma classe social e de uma época.

O terceiro e último paralelo é aquele que liga à narrativa prospectiva as leituras de viés revisionista. O leque de interpretações neste viés, abrangendo desde a análise estilística até o estudo da homossexualidade na obra, deriva em parte da dubiedade de seu processo narrativo, que relativiza os episódios narrados e abre margem, através do distanciamento entre narrador e protagonista, para uma pluralidade de significados. Quem narra e quem vive, muito embora sejam uma e só pessoa, não compartilham, na narrativa prospectiva, senão do mesmo nome: a sensibilidade e o efeito imediato das experiências aparecem mitigados em prol da interpretação dos mesmos, fornecida de antemão pelo narrador memorialista. Neste sentido, caberia observar uma nuança fundamental da narrativa prospectiva, quando comparada com a presentificativa: enquanto esta reinterpreta os fatos passados a fim de extrair uma síntese existencial qualquer, sem cuidar da recepção deste balanço ulterior pelo público, aquela incorpora em si o processo de recepção da obra, e, antes de narrar os acontecimentos, apresenta-os já sintetizados pelo olhar de quem narra, sem dar a conhecer o processo desta mesma revisão. Com alguma imprecisão, poderíamos observar, neste sentido, que o processo de recepção do texto passa a incorporar obsessivamente o de criação, orientando-o e limitando-o conforme as necessidades de cada narrador. É como se o texto que nos é dado fizesse referência a um texto anterior, não dito, e a omissão deste intervalo de um a outro permitisse alterações as mais diversas de significação, redefinindo elementos pontuais do passado. Tal qual fizesse, assim, uma "autointertextualidade" (Leonel, 2000, p.63-7) virtual, o narrador prospectivo não apenas opta por um recorte de sua vida, como edita trechos dessa mesma seleção. A finalidade a que almeja

não é evidenciada de início, exigindo do leitor um trabalho muito mais atento de (re)composição do que possivelmente se passou. E não basta apontar a insuficiência ou o enviesamento deste mesmo processo como marca da narrativa prospectiva: é preciso ainda observar os motores recônditos da narração, aquilo que seria capaz de definir, ubiquamente, o caráter deste narrador esquivo, a ponto de torná-lo não apenas protagonista, mas também coadjuvante de sua história – algo como um revisor simultâneo de si mesmo.

Logo, embora seja claramente o eixo central da obra, cabe observar um pouco além do narrador, que goza de prerrogativas demais na narrativa de memórias. Inversamente à posição central ocupada pelo narrador, torna-se necessário perscrutar as entrelinhas do texto em busca daquilo que o pode comprometer perante si e os leitores, como um castelo de cartas que se erguesse sobre o desconhecido:

> [...] toda narrativa que esteja atrelada a um único personagem narrador, que não veja o mundo senão em perspectiva, conforme o recorte de seu ângulo visual, contará com uma verdade fragmentária e duvidosa; a incerteza e a deformação aumentarão ainda mais se o personagem estiver em estado de comoção. Mas, neste momento, a situação se inverte: é a verdade subjetiva que se torna o interesse principal da narração; ela e as paixões que o narrador revela, pelos limites ou erros de sua visão deformante. (Rousset, 1973, p.128)[6]

Nesse sentido, os esforços do narrador para tirar a atenção de si são tamanhos que, inconsciente do absurdo desta postura em um texto memorialístico, cuja lógica seria mais naturalmente a de

6 "[...] *tout le récit étant suspendu au seul personnage narrateur, qui ne voit le monde qu'en perspective, tel que le découpe son angle visuel, la verité de son dire sera fragmentaire et douteuse; l'incertitude et la déformation croîtront encore si le personnage est en état de passion. Mais à ce moment, la situation se renverse: c'est la verité subjective qui fait l'intérêt principal de la narration; c'est lui-même et sa passion que le narrateur révèle, par les limites ou les erreurs de sa vision deformante.*" (Tradução nossa).

explorar o passado sem receios, atrai para estes mesmos esforços a atenção do leitor. Logo, parece que, aos narradores prospectivos, cabe apenas o insucesso, ou, quando muito, o sucesso relativo. "O enunciatário, receptor do enunciado, vai deixando de ver *com* ou *através* deles para distanciar-se e passar a observá-los e questionar suas ações e considerações" (Ramos, 2010, p.77). Trata-se de uma luta contraditória pelo reconhecimento, sem finalidade que não a própria autoafirmação.

N'*O Ateneu*, os motivos que desencadeiam esta postura obsessiva e quase paranoica de narração estão ligados, como vimos, tanto ao alto conceito que Sérgio faz de si, amparado no apoio irrestrito dos pais e em sua posição social privilegiada, quanto aos sofrimentos impostos pelo cotidiano do internato, onde prontamente se reconhece como vítima. Diferente do que esperava, não é ele recebido com carinho pelos colegas e professores, mas sim dentro de um uniforme numerado, em que os algarismos substituem seu nome e toda sua vida passada. O horror à despersonalização, ao apagamento das marcas pessoais e familiares pela vida coletiva fazem com que Sérgio se torne um inadaptado no colégio e, posteriormente, um ressentido na vida. E é através desse mesmo ressentimento que o adulto se põe a rememorar os tempos de escola, quando começava a distanciar-se de tudo o que um menino rico poderia querer – afeto, descanso, um futuro dos melhores... Assim, o intuito do narrador não se resume exatamente ao de compor um livro de memórias: antes disso, haveria de ser o balanço de um período infeliz de sua vida, o acerto de contas finalmente alcançado, capaz de expurgar a humilhação de, já grande, ver-se ainda pequeno.

As reflexões sobre a natureza do tempo, estrategicamente situadas no começo e no fim da obra, bem como os discursos teóricos do professor Cláudio – abrangendo desde a literatura nacional até a natureza do internato – garantem um tom de universalidade ao que é, assim, puramente individual. Do lado de fora das paredes do Ateneu, o prestígio social, o carinho do lar; do lado de dentro, o cárcere coletivo, a consciência da própria fraqueza e a perda completa de autoridade. Ao recordar e relatar estas dualidades do

passado, a escolha e a atitude própria do ato de narrar fazem-no recuperar a autoridade perdida; Sérgio *autoriza-se* a falar em nome de si e dos fantasmas do colégio, e é por esta decisão, que o torna o narrador único do período indicado – ao menos nos limites de sua obra –, que está imediatamente *autorizado* a falar tudo quanto lhe aprouver. Apesar de, no fundo, pautado na matemática simples da vingança e da desforra, o recurso empregado é dos mais eficientes: à privação violenta de parte de sua infância por seus colegas e professores, segue-se o contraponto da crítica à imagem e à integridade destes indivíduos, comprometendo sua herança à posteridade. Ou seja, em troca do passado, o futuro, e vice-versa. Pois Sérgio apenas pode prosseguir olhando para trás, numa razão inversa à mulher de Lot; olhar para frente o tornaria uma estátua de areia, paralisado em face de sua impotência contra o que ainda pode, e deve, mudar. Lutar com o passado é uma forma, assim, de ganhar sempre, muito embora, num quadro mais amplo, constitua eminentemente uma derrota, além de um eterno não saber vencer.

Em particular no que diz respeito à reconstrução ficcional de um instituto pedagógico, a escolha do narrador pelo livro de memórias é ainda mais plausível, uma vez que, atacando a integridade de seus métodos através do depoimento de um menino na época indefeso, e agora capaz, por motivos diversos, de reconsiderar o que viveu de forma amadurecida, coloca-se em risco a capacidade humana e formativa do colégio. No limite, o narrador está a dizer que a experiência o traumatizou pela vida toda, e que seu período no Ateneu não pôde prepara-lo à vida adulta – isto ele teve de fazer por conta própria. É impossível haver crítica maior a uma escola que confessar o drama eternamente revivido de alguém incapaz, quando menino, de tomar suas escolhas, e, quando adulto, de abandonar as primeiras lembranças. Mais uma vez, é a decisão de expor as dores e as contradições do passado, na forma de memórias, o que torna o narrador tão digno de piedade, e, ao mesmo tempo, tão autorizado a reconstruir os tempos de internato: reconhecendo-se, em parte, como monstro, basta fazer a crítica do laboratório de Frankenstein para tornar-se, em razão dessa crítica, um "Prometeu moderno".

As falhas dessa escolha narrativa e dessa argumentação já foram exploradas no terceiro capítulo, e seria ocioso retomá-las aqui. Bastaria apontar o oportunismo do narrador e a arbitrariedade de seu caráter para reconsiderarmos seu papel de vítima do sistema, lendo à contrapelo as etapas de seu drama como momentos premeditados de uma autodefesa qualquer.

Igualmente, encerram-se aqui os paralelos entre as linhas interpretativas da recepção crítica do romance e os tipos de narrativas de memórias: leitura biográfica x narrativa retrospectiva (orientação confessional, atenção direta sobre os episódios do passado); leitura social x narrativa presentificativa (orientação testemunhal, atenção indireta sobre os episódios do passado); leitura revisionista x narrativa prospectiva (orientação confessional-testemunhal, atenção indireta sobre os episódios do passado). É válido ressaltar, ainda uma vez, que tais aproximações não resumem ou esgotam as possibilidades de diálogo entre estas formas de leitura e de constituição da narrativa; seria possível, e mesmo proveitoso, explorar outras combinações e paralelos entre elas, talvez menos destacados, mas igualmente pertinentes. Há, por exemplo, muito da leitura social na narrativa prospectiva, ou da leitura biográfica na narrativa presentificativa. No entanto, deixaremos aqui de tratar desses paralelos mencionados para, em contrapartida, explorar as relações negativas e divergentes que se estabelecem não mais entre os dois primeiros capítulos, e sim entre os dois últimos: do segundo ao terceiro, i.e., da discussão teórica à análise do romance.

Nesse sentido, passaremos a discutir a presença de elementos pouco ou ainda não discutidos no romance – a saber, a concorrência de traços retrospectivos e presentificativos na "Crônica de saudades", até então apontada como romance unicamente prospectivo.

Da teoria à análise: divergências

Até que ponto o discurso paterno reflete uma dimensão retrospectiva na obra, enquanto respeito irrestrito ao passado? E o dis-

curso oficial do internato seria uma janela imediata para a leitura social do romance, em detrimento da arbitrariedade do narrador? E quanto, ainda, ao diálogo entre Sérgio e o leitor; seria ele puramente prospectivo, sem traços das demais narrativas de memórias?

A atenção do narrador ao discurso paterno, para começarmos pela primeira pergunta sugerida, é um exemplo do que poderia ser, à sua maneira, uma orientação retrospectiva d'*O Ateneu*. No que diz respeito a este particular, Sérgio não quer senão reconstruir, passo a passo, os conselhos de seu pai, encerrados no tempo pela doença que o acometeu, obrigando-o a curar-se em Paris. Observe-se a carta entregue por Ema, transcrita palavra por palavra, como se fora recebida no gabinete do filho, já adulto, poucas horas antes da composição de suas memórias. Ao que parece, Sérgio possivelmente guardou-a consigo – material ou espiritualmente – desde os anos de colégio, para transcrevê-la mais tarde como expressão perene do "gesto imortal da viva verdade" (OA, p.264). Não seria este, então, um exemplo quase definitivo de uma exceção ao prospectivismo apontado?

Obviamente, um único elemento não é capaz de transformar, à sua imagem, todo o conjunto que o precede e engloba. A finalidade com que é resgatada a carta presta-se unicamente a enobrecer a obediência e carinho do filho, paralelamente à acusação de um apego demasiado linear às máximas aí contidas. "Salvar o momento presente" (OA, p.263) pode valer tanto para um narrador como Marcel, de *Em busca do tempo perdido*, quanto para o de *Fome*, ou ainda para o de *Dom Casmurro*; o que importa é, antes, o que é feito destes apriorismos morais. Se, para salvar o presente do narrador, for preciso destruir a memória e a integridade de uma série de pessoas, presumidamente culpadas ou cúmplices do drama escolar de seus 11 anos, não se pode dizer que o conselho foi seguido a bom termo, nem que houve um balanço ponderado dos fatos passados, à luz dessa máxima. Para usar esta mesma imagem, as luzes emprestadas da sabedoria do pai parecem ofuscar o julgamento do filho, tornando-o incapaz de discernir o bem do mal: tudo que ele concebe é a realização desse fim. Logo, o que deveria também facilitar

seu convívio com os demais, fazendo as vezes de uma repreensão terna, mas profunda – "não mentir é simples" (OA, p.263) –, passa a ser o início de sua derrocada afetivo-existencial. Para ter razão, para estar certo o tempo todo, Sérgio abre mão da felicidade, e não pode deixar de defender-se, a todo custo; para além de si, vê somente um complô de fantasmas do passado, devorando seu presente. A saída é, como seria de se prever, bastante simples: basta apontar os culpados para crer-se livre de uma culpa pesada demais para se assumir – o fardo da própria infelicidade. Sérgio é o único responsável por ela, ao tentar representar-se como aquilo que não fora. Não, ele jamais fora tão inocente quanto faz supor; sua inteligência e sua soberba não o permitiria sequer vislumbrar um lampejo genuíno de inocência. E, no entanto, o que o move tão violentamente na direção oposta? O conselho paterno, o discurso paterno – que lhe debilita as forças, e mina sua argumentação de vítima de um internato, no fundo, incapaz de fazer mal a alguém de sua classe. Autorizado pelo pai a fazer o que bem entendesse, que poderia dizer, contra as arbitrariedades do menino, o diretor do Ateneu? A consciência da própria fraqueza impede-o mesmo de expulsar o jovem infrator, quando o agride pessoalmente, puxando-lhe os bigodes e agitando-se no ar "como um escorpião pisado" (OA, p.203). Sequer supusera Sérgio, menino então com vários sucessos nos exames de Instrução Pública, a verdadeira razão do silêncio de Aristarco? É curioso que, para apontar a subserviência do diretor ao pai de Nearco da Fonseca, na ocasião de sua apresentação ao colégio e de seus exercícios físicos, Sérgio prontamente reconheça a influência onipresente do prestígio do pai do colega. Não ocorreria o mesmo consigo? Mesmo tripudiando nos primeiros estudos, custou-lhe meses de distração e de descaso com as tarefas e provas até que seu nome constasse no Livro de Notas. Ora, a rapidez com que desfere suas críticas denuncia a falsidade de seus propósitos, aparentemente pautados em uma inexperiência da vida.

O mesmo ocorre com outro exemplo do que poderia ser um segundo elemento retrospectivo do romance: os discursos do professor Cláudio. O interesse do narrador, quase incompreensível,

de transcrevê-los integralmente, chegando ao cúmulo de quase nove páginas escritas em terceira pessoa, no centro de um romance autodiegético, aponta para a obsessão, nesse aspecto particular, da recuperação mais direta possível do passado, tal como sucedera. É digno de nota que isto ocorra, além de Cláudio, apenas com o pai do narrador, a quem respeita incondicionalmente, e busca seguir os conselhos até em detrimento próprio (pela ênfase com que os persegue, denunciando sua sede de vingança).

Os três discursos mantêm, como discutido no terceiro capítulo, uma estrita relação especular com a narração do romance. Eles legitimam o ódio do narrador pelas iniquidades do colégio – microcosmo das faltas da sociedade – e dão ensejo, igualmente, à sua vindita pessoal, afirmando no internato um mal necessário para a formação das individualidades. Porém, dentre os três discursos, o segundo é aquele que goza de maior centralidade na obra, além de um esforço retrospectivo de transcrição integral de seu conteúdo, enquanto os demais são resumidos ou narrativizados pelo narrador, em meio ao corpo do texto de sua "Crônica de saudades". No caso específico do segundo discurso, ensejado a partir de uma conferência sobre "a arte em geral" (OA, p.154), há uma espécie de interrupção na narrativa marcada por uma quebra de texto, em que a conferência parece tomar as proporções de uma divisora de águas: à imagem e semelhança de Sérgio, vítima física e moral do internato, segue-se o depoimento de Cláudio, subalterno de Aristarco e vítima "intelectual" do Ateneu. Cláudio mantém uma postura hostil ao diretor e ao colégio, bem como à sociedade monárquica como um todo. Desprovido da paciência de Mânlio e da subserviência de Venâncio, Cláudio não pode senão atacar o Ateneu com os argumentos de que dispõe. No entanto, o embate direto com alguns figurões da época – o senador Rubim, o Dr. Zé Lobo –, aliado ao destempero inevitável com o diretor, fazem-no calar-se gradativamente, até chegar, em seu último discurso, a uma defesa integral do internato. A mediação da hostilidade à bajulação acontece no segundo discurso, onde defende tanto a concepção de arte autônoma quanto a "bandeira negra do darwinismo espartano", sob a política desumana da "Morte aos

fracos!" (OA, p.158). Emaranhado de concepções cientificistas da época, houve até quem incluísse essas reflexões estéticas como marco da teoria literária (Souza, 2011), e não sem razão. Em diversos aspectos, a conferência é brilhante, e adianta inclusive aspectos mais tarde explorados pela psicanálise (Madeira, 1999). O mesmo se aplica à reflexão sobre a sonoridade e o cromatismo das vogais, pouco posterior ou praticamente simultâneas às do simbolismo francês (Moretto, 1989). Ainda assim, é preciso relativizar a validade teórica, estética ou científica destas indagações de Cláudio pela centralidade que ocupam dentro de uma narrativa prospectiva como a de Sérgio. Quem é, afinal, o doutor Cláudio? Sabe-se apenas que é professor do Ateneu, presidente do Grêmio Literário Amor ao Saber, e homem consciencioso, sempre aberto para falar com os alunos e transmitir seu conhecimento. Mas quem é o doutor Cláudio *para Sérgio*? Esta é a pergunta a que se deve responder para chegarmos a um consenso sobre o interesse central da segunda conferência.

Boa parte da questão foi respondida no terceiro capítulo, em "No reino do jaguar? [3.2]". Retomando o que foi dito, Cláudio é um recurso valioso para o narrador, um antecedente ilustre, enquanto parte da alta esfera dos funcionários do Ateneu, para as rebeldias vividas por um dos menores e dos mais indefesos meninos aí matriculados – Sérgio, de onze anos, "marcado com um número, escravo dos limites da casa e do despotismo da administração" (OA, p.190). É também seu porta-voz adulto, para além da esfera doméstica, e seu anteparo conceitual, resguardando para si uma confirmação ampla e sistemática do que seria uma vivência de mundo bastante limitada, restrita apenas a seu olhar, que, em parte comprometido pela dimensão passional de seu envolvimento com o Ateneu, não seria das fontes mais fidedignas para atestar, imparcialmente, os anos de sua estadia no colégio. De certa forma, Cláudio está para Sérgio assim como Quincas Borba está para Brás Cubas, legitimando suas arbitrariedades de classe com sistemas filosóficos elevados, aparentemente coesos, mas que escondem por detrás de um verniz humanitário um cerne excludente, desumano,

em que os fracos e os pobres não têm vez, e aparecem apenas para justificar a razão do mais forte. Como entender, de outra forma, as razões sucintas expostas pelo professor no terceiro e último discurso: "O internato com a soma dos defeitos possíveis é o ensino prático da virtude, a aprendizagem do ferreiro à forja, habilitação do lutador na luta. Os débeis sacrificam-se; não prevalecem. Os ginásios são para os privilegiados de saúde" (OA, p.235-6). Ou ainda: "A corrupção que ali viceja, vai de fora. Os caracteres que ali triunfam, trazem ao entrar o passaporte do sucesso, como os que se perdem, a marca da condenação" (OA, p.235). No sentido em que se definem aqui os critérios de sucesso dos jovens no microcosmo do internato, pouco se há de creditar ao Ateneu as falhas possivelmente existentes em seu sistema de ensino; os que falham, falham ou porque são fracos, ou porque trazem do berço sua incapacidade de reação na sociedade. Equiparam-se, assim, fracos e pobres, além de todos os outros que não os "felizes na loteria do destino. Os deserdados abatem-se" (Idem). Não seria, ao fim e ao cabo, o mesmo princípio regulador do humanitismo, capaz de justificar o atropelamento da avó de Quincas Borba pela carroça de um senhor, a caminho de uma farta refeição? "O primeiro ato dessa série de atos foi um movimento de conservação: Humanitas tinha fome." (Assis, 1959, p.559).[7]

Neste sentido, ainda que constitua um claro elemento retrospectivo no romance, seria despropositado elencá-lo como argumento favorável a um possível retrospectivismo d'*O Ateneu*. Tal como no exemplo anterior, o uso que dele é feito pelo narrador

7 A comparação, todavia, não é das mais pertinentes, uma vez que, se Cláudio adere muito bem à figura de Quincas Borba, com o oportunismo que lhes é comum, Sérgio não se assemelha tanto a Brás, apesar do prospectivismo de ambas as narrativas. Sérgio seria incapaz de compor, à maneira de Brás, máximas pseudofilosóficas, ou um emplastro contra a hipocondria. Antes, ele obriga Cláudio a falar por si, isentando-se das consequências. Neste particular, o narrador de Pompeia ultrapassa o de Machado de Assis em perspicácia e maturidade intelectual. Por outro lado, Brás Cubas não é apenas um narrador, mas um defunto autor, e pouco se importaria com as coisas deste mundo, como as desforras longamente calculadas por Sérgio.

apenas fortalece sua crítica ao passado. Sérgio observa estes momentos isolados de sua vida – suas conversas particulares com o pai, suas aulas e palestras com Cláudio – para legitimar a visão por demais recortada do Ateneu que carrega consigo. Assim, os poucos elementos retrospectivos de sua narração são evocados com fins prospectivos, eliminando uma possível classificação d'*O Ateneu* como romance retrospectivo.

Quanto ao viés presentificativo da obra, há alguns poucos traços aí presentes, também já mencionados, a seu favor. A discussão sobre o tempo, colocada estrategicamente no início e no final da narrativa, é um exemplo do que poderia ser considerado um esforço do narrador por sair além de seu drama pessoal, em busca de um propósito amplo, humano, que desse conta *também* de sua vida. "Bem considerando, a atualidade é a mesma em todas as datas" (OA, p.29): não haveria de ser diferente com Sérgio, apenas mais um menino, a sofrer as contrariedades dos primeiros passos na sociedade. Seu drama seria o mesmo de seu pai em sua época, também pequeno um dia. Nesse sentido, sua "Crônica de saudades" sequer almejaria a uma conotação particular ou subjetiva do tempo: " Saudades verdadeiramente? Puras recordações, saudades talvez [...]" (OA, p.272). O termo médio das "recordações", mais abrangente e menos sugestivo que o das "saudades", congloba esta ampla reflexão teórica, imiscuída por entre os episódios vividos pelo memorialista. O tempo, palco dos acontecimentos, abrangeria uma dimensão impessoal, atemporal, do viver, não havendo uma importância central da recuperação do passado, nem da construção de um argumento. Bastaria observar a natureza humana de seu depoimento, bem como a sujeição global de alunos e professores às pressões sociais, econômicas e morais do período, para avaliar, de maneira geral, uma experiência de mundo, um bloco do Brasil do Segundo Reinado, e todas as contradições aí presentes. Para tanto, seria necessário humanizar ambos os lados da moeda, e ultrapassar, até onde possível, os limites da percepção individual do menino, recuperando, a par de seus problemas, as questões existenciais de outras personagens. De certa forma, é por conta disso que a

orientação presentificativa da narrativa de memórias tenha algo de prospectivo em sua base – uma como que "polimodalidade" narrativa (Genette, 1972a, p.214-4), a olhar ao mesmo tempo através do olhar do protagonista e através da consciência de outrem, à qual, a rigor, o narrador não teria acesso. Nesse desvio estaria pressuposto um pacto de circularidade de informações, que iluminariam tanto os pensamentos mais recônditos do narrador quanto a identidade das personagens de seu convívio, para além de sua experiência particular. A polimodalidade narrativa viria deste jogo de informações e focalizações, que, indiretamente, relativizaria a centralidade do narrador e direcionaria o texto para outras questões.[8]

No caso d'*O Ateneu*, a polimodalidade apontada funciona antes como excrescência narrativa,[9] i.e., como ultrapassagem dos limites perceptivos do protagonista, que como recurso para o distanciamento das reflexões de Sérgio. Mesmo aqui, o narrador não se desprende da ojeriza pelo internato, tecendo duras críticas ao estabelecimento, como no episódio da entrega do busto ao diretor. O acesso aos pensamentos de Aristarco não busca desvendar o não

8 Ressalve-se, porém, a centralidade do narrador em toda narrativa de memórias, que, mesmo sob uma orientação presentificativa, não dispensa uma discussão preliminar da instância narrativa. Trata-se apenas de uma ênfase relativa sobre o presente da narração, que não chega a tomar como finalidade a reconstrução do passado nem a construção de uma tese ou argumento qualquer, em vista à recepção do público. Esse apagamento do narrador poderia mesmo ser interpretado como um cálculo ou um interesse qualquer, a priori; uma discussão aprofundada do prospectivismo desta orientação narrativa seria valiosa para a ampliação das três narrativas aqui propostas, ou mesmo para sua revisão e atualização, segundo outros vieses de análise.

9 Nos termos de Genette (1972a, p.211-2), tal processo seria denominado "paralepse"; o oposto, ou seja, a omissão de informações pelo narrador, seria chamado "paralipse": "os dois tipos de alteração concebíveis [no *modo* da narrativa] consistem ora em fornecer menos informações do que seria necessário, ora em fornecer mais do que seria autorizado pelo código de focalização que rege o conjunto". ("*Les deux types d'altération concevables consistent soit à donner moins d'information qu'il n'est en principe nécessaire, soit à en donner plus qu'il n'est en principe autorisé dans le code de focalisation qui régit l'ensemble.*") (Tradução nossa).

lugar do velho professor – bajulado pelos funcionários, inferiorizado pelos pais dos alunos e odiado por quase todos os internos –, mas apenas reveste-se da ótica vingativa do adulto, reduzindo-o a um coadjuvante de si mesmo. O silêncio e a estupefação do diretor são vistos como sinais de orgulho ofendido, de homem ilustre preterido pela posteridade, em prol de uma estátua de bronze: "O monumento prescinde do herói, não o conhece, demite-o por substituição, sopeia-o, anula-o. Com os diabos! Por que há de ser isto afinal a imortalidade: um pedaço de mármore sobre um defunto?!" (OA, p.252). O horror pela aceitação passiva, compreensiva, da pessoa de Aristarco não permite ao narrador ponderar sobre a injustiça de suas palavras. Não há o mínimo de esforço de adequação de Sérgio para com aquele de quem fala; os contornos a seus limites perceptivos apenas endossam a tese geral que, consciente e inconscientemente, intenciona provar com relação ao colégio: tudo ali fora ruim, expressão pura e simples do Mal. Pasta Jr. (1991) fala de uma "metafísica ruinosa" subjacente à fundação do Ateneu – e o efeito que busca atingir o narrador é precisamente este, o de que tudo proveniente do internato estaria fadado a arruinar e a arruinar-se, tal como o fizera consigo, Sérgio, deformando seu caráter e seus anos de formação. Portanto, não se pode dizer que tais elementos apontem para uma orientação verdadeiramente presentificativa da obra, uma vez que o uso da polimodalidade não está vinculado, na narração, a uma tentativa direta de relativização do próprio papel nos acontecimentos passados, tendo em vista a compreensão supraindividual dos últimos tempos de infância.

Outro traço presentificativo encontra-se na compreensão do internato como microcosmo da sociedade, ensejada pelo narrador em diversos momentos e confirmada pelo doutor Cláudio, na última conferência: "Ensaiados no microcosmo do internato, não há mais surpresa lá fora, onde se vão sofrer todas as convivências, respirar todos os ambientes [...]" (OA, p.235). O internato tem a função de igualar temporariamente os meninos e de prepará-los à vida adulta, concentrando todos os vícios e adversidades posteriores em proporção de escala, como o faria uma vacina com o bacilo de uma

doença. Mais tarde, acostumados com as adversidades, poderiam enfrentá-las de igual para igual, sem receio de falharem no confronto. A ideia talvez procedesse, não fossem as marcas de desigualdade e de legitimação das diferenças sociais que busca esconder, sob uma suposta igualdade ou "socialismo do regulamento" que supõe no internato (Idem). Não se pode acreditar uma igualdade de oportunidades dentro dessa instituição entre um aluno gratuito, "com todos os deveres, nenhum direito, nem mesmo o de não prestar para nada" (OA, p.183), e um aluno como Sérgio ou Nearco, para quem o prestígio dos pais constituía, desde antes da entrada no colégio, um salvo conduto para o sucesso na escola e no futuro. Como supor ainda uma igualdade entre os preferidos do diretor, praticamente imunes aos castigos físicos da cafua e às repressões morais do Livro de Notas, e o pária do sistema, Franco, usado como "exemplar perfeito de depravação [e] oferecido ao horror santo dos puros" (OA, p.67)? Ainda uma vez, o uso de um elemento, a princípio, presentificativo, de revisão ampla e, no caso, alegórica do passado, submete-se ao crivo do narrador, todo-poderoso dentro dos limites da obra. As razões de seu uso aparecem desvirtuadas em benefício próprio, fazendo acreditar um elemento estranho ao conjunto da narração, se entendido em seu sentido unicamente presentificativo. Não; não é possível que Sérgio estivesse fazendo um balanço idôneo dos acontecimentos, ao pressupor no Ateneu o microcosmo do Brasil da época. Sua própria sobrevivência ao incêndio aponta na direção da dúvida e do embuste. Talvez fosse o "edifício alegórico" (Ivo, 1963) que buscou ser, mas enquanto construção condenada e doentia de um modo particular e retrógrado de encarar a vida em sociedade, pelas vias do arbítrio e do mandonismo local. *O Ateneu*, enquanto romance presentificativo, seria um ótimo romance, não há dúvida; mas é apenas enquanto romance prospectivo que se lhe pode avaliar a grandeza na representação absoluta de um tipo social, característico do século XIX no Brasil: a do sinhozinho rural, filho bem nascido de um figurão qualquer e eterno desafiador das convenções sociais – que muito lhe agradaria fossem feitas à sua imagem.

No que diz respeito ao prospectivismo da obra, seria por demais repetitivo expor novamente os argumentos de "Sérgio, signo de escorpião", em que se discute especificamente essa questão. Limitemo-nos ao endossamento das posições aí tomadas e ao convite a uma releitura do romance, a partir destas indicações.

O círculo de fogo

Observado a partir de seu prospectivismo, *O Ateneu* permite uma releitura da obra que, além de prazerosa, faz-se capaz de revisar muito do que se tomava até então como ponto pacífico de sua interpretação.[10] Seria esperado, em todo caso, que os melhores métodos para abordar a leitura de um romance tão controverso como este, fossem a dúvida e a contradição, começando pelos aspectos centrais de seu processo narrativo. Não obstante, tal via de análise possibilita ainda uma aproximação da obra de Pompeia à teoria literária, como oportunidade de ampla discussão da narrativa de memórias.

Como vimos, identificando os pontos falhos da narração d'*O Ateneu*, a análise demanda uma revisão paralela sobre si mesma, forçando-nos a rever, tal como o narrador memorialista, os passos da argumentação. Talvez a maior falha deste método seja precisamente a de fechar-se sobre si, e interagir com a crítica e a teoria literária a partir do círculo sem fim em que se põe. Trata-se de uma aproximação até certo ponto perigosa com a narração do romance, e que reproduz boa parte de suas limitações no processo de interpretação. Nesse sentido, é *a partir* da recepção da obra que se analisa a narrativa de memórias como um todo, assim como é *a partir* desta discussão inicial que se volta ao romance, pela análise do texto, assim como Sérgio, que chega à narração de suas memórias e às digressões sobre o tempo *a partir* de seu olhar individual sobre o pas-

10 Note-se, a título de exemplo, os conceitos de vingança e de microcosmo, sempre retomados na fortuna crítica do romance.

sado. Permanece a lógica do geral através do particular, sem saber ao certo se para bem da interpretação do romance ou do subgênero romanesco em que tão prontamente se insere.

Ao redor de Sérgio menino, o Ateneu em chamas fecha sobre Sérgio adulto o círculo de fogo por onde é obrigado a transitar, seja em seu passado de protagonista, seja em seu presente de narrador. Como um escorpião acuado, ele não pode senão voltar-se sobre si, ferindo-se até a morte pelo veneno longamente gestado em seu interior. A escolha não é sua quando compõe suas memórias com o único propósito de enterrar as horas vividas. Se apenas pudesse jamais ter conhecido o Ateneu, nada teria acontecido. Mas confrontado com algo maior que si, estava fadado a morrer na luta, vítima do próprio veneno. Seus golpes em Aristarco, nos colegas e professores de outrora, embora indiretos, recaem definitivamente sobre o objeto de suas mágoas, neutralizando-o para si. Seu livro é um gesto de rebeldia, mas é também uma carta de suicídio. Sérgio existe em função do contraponto com Aristarco, com o Ateneu, sem os quais não há o que fazer além de silenciar-se para sempre. A única via para existir é a do ataque, a do confronto, sem cessar, sem refletir. É neste sentido que *O Ateneu* é um livro de vingança – contra si mesmo, contra o que poderia ter sido e nunca foi.

O círculo de fogo estreita-se ao abranger, contraditoriamente, seu processo de leitura. É impossível falar de um dos aspectos do romance sem implicar outros, e sempre, o narrador. Como não mimetizar, à sua imagem, o mesmo comportamento cíclico na interpretação da obra? Como deixar de discutir, hoje e sempre , este narrador, que deseja tanto nossa atenção?

***

Em meio ao incêndio do Ateneu, Sérgio tira um cochilo para recobrar as energias. Infelizmente, não podemos fazer o mesmo. Suas palavras permanecem gravadas no branco do papel, e não permitem descanso ao intérprete fiel do romance. Melhor seria desistir em face das aporias da narração e dar a batalha como concluída,

tal como Aristarco, aceitando gravemente o "rigor da sorte" (OA, p.269).

Todavia, persistimos na dúvida. E assim, sob o signo da dúvida, encerramos o presente estudo, mais ou menos à maneira d'*O Ateneu*, que se acabara em algum momento "com um fim brusco de mau romance" (OA, p.265).

Terá sido, igualmente, um mau estudo? Ou terá respondido às questões a que se propôs? Pensar a respeito disso seria, ainda uma vez, reproduzir a lógica argumentativa de Sérgio e reduzir tudo – texto literário e crítico – a uma só dimensão prospectiva.

Melhor, então, voltarmos atrás e aceitarmos, com Aristarco, o rigor dos limites que nos são impostos.

Sim: aceitamos também o rigor da sorte.

Referências bibliográficas

ABDALA Jr., B.; CAMPEDELLI, S.Y. Raul Pompéia. In:______. *Tempos da literatura brasileira*. 6.ed. São Paulo: Ática, 1999, p.149-53.

ABREU, J. C. Tipos e tipões: Raul Pompéia. *Autores e livros*, Rio de Janeiro, n.19, p.415, 1941.

______. Raul Pompéia. In:______. *Ensaios e estudos:* crítica e história. 1ª série, 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975, p.161-4.

ALMEIDA, H. Raul Pompéia diante da crítica psicanalítica. *Revista das Academias de Letras*, Rio de Janeiro, n.76, 1970, p.15-22.

ALMEIDA, T. Retórica do alimento. In: PERRONE-MOISÉS, L. (Org.). *O Ateneu:* retórica e paixão. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1988, p.107-22.

ALVES, H. L. O conspirador da abolição. In: SCHMIDT, A. *O canudo (Raul Pompéia em São Paulo)*. São Paulo: Clube do Livro, 1963, p.77-82.

______. Raul Pompéia no seu tempo. In: POMPÉIA, R. *Uma tragédia no Amazonas*. São Paulo: Clube do Livro, 1964.

ALVES, L. M. S. A. Os castigos corporais na escola nos discursos narrativos nas obras de Machado de Assis, Manoel Antonio de Almeida e Raul Pompéia. In: *III Simpósio de História do Maranhão Oitocentista*, São Luís, p.1-13, jun. 2013. Disponível em: http://www.outrostempos.uema.br/oitocentista/cd/ARQ/32.pdf. Acesso em: 17 dez. 2013.

AMADO, J. Raul Pompéia vivíssimo. *Boletim de Ariel*, ano 5, n.5, fev. 1936.

AMARAL, E. Apresentação: em meio a esse dilema entre a repulsa instintiva e o envolvimento. In: POMPÉIA, R. *O Ateneu*. Cotia: Ateliê, 1999, p.9-36.

AMARAL, G. C. *O Ateneu* e os movimentos literários. In: PERRONE-MOISÉS, L. (Org.). *O Ateneu:* retórica e paixão. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1988, p.196-209.

AMORA, A. S. Era nacional: época do Realismo (1868-1893): Romance e Conto. In: ______. *História da literatura brasileira.* 4.ed. São Paulo: Saraiva, 1963, p.100-17.

ANDRADE, M. *Aspectos da literatura brasileira.* 6.ed. São Paulo: Martins, 1978.

ARARIPE JR., T. A. A ascendência republicana: a questão do Nativismo. In:______. *Obra crítica.* Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1963, v.3, p.106-10.

______. *O Ateneu* e o romance psicológico. In: BOSI, A. (Org.). *Araripe Júnior: teoria, crítica e história literária.* Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1978, p.145-95.

ARAÚJO, C. S. A cintilante amargura de Raul Pompéia. *Academia Carioca de Letras: Cadernos,* Rio de Janeiro, n.23, p.91-104, 1960.

ARAÚJO, F. M. As ruínas barrocas d'*O Ateneu,* ou da estética do romance. *Anais do VI Colóquio de Estudos Barrocos – I Seminário Internacional de Arte e Literatura Barroca,* Natal, p.253-77, nov. 2010.

______. O Ateneu *e a nostalgia da forma*. Natal: UFRN, 2011. [Dissertação de Mestrado.]

ARAÚJO, G. Introdução. In:______. *Canções sem metro*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013, p.11-55.

ARAÚJO, R. L. *Raul Pompéia: jornalismo e prosa poética*. Goiânia: Editora da UCG, 2008.

ÁRTICO, D. L'enfant *de Jules Vallès* e O Ateneu*, de Raul Pompéia:* do foco narrativo à crítica social. São Paulo: FFLCH, 1983. [Tese de doutorado.]

ASSIS, M. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, v.1.

ATIK, M. L. G. O mestre e a providência. In: PERRONE-MOISÉS, L. (Org.). *O Ateneu:* retórica e paixão. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1988, p.79-90.

AVANCINI, J. A. A paisagem em *O Ateneu*: a visão pictórica da natureza no texto de Raul Pompéia. In: LOPES, A. H.; VELLOSO, M. P.; PESAVENTO, S. J. (Org.). *História e linguagens:* texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2006, p.130-5.

ÁVILA, E. A. C. *O Ateneu*: notações sobre a condição do interno, do internato e da formação (*Bildung*). *Revista Discente do CELL*, n.0, p.61-8, jan.-jun. 2010.

AZEVEDO, R. C. *O incendiário em* O Ateneu. São Luís: Edição do Autor, 1980.

BAL, M. *Narratology: introduction to the theory of narrative*. Trad. Christine Van Boheemen. 2.ed. Toronto: UTP, 1997.

BALIEIRO, F. F. *A pedagogia do sexo em* O Ateneu*:* o dispositivo de sexualidade no internato da "fina flor da mocidade brasileira". São Carlos: UFSCar, 2009. [Dissertação de Mestrado.]

BARATA, M. Posição estética dos desenhos de Raul Pompéia. In: POMPÉIA, R. *Obras*: miscelânea, fotobiografia. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal de Angra dos Reis, 1991, p.439-46.

BARBOSA, J. A. Os discursos do doutor Cláudio. *Cult*, São Paulo, n.30, p.14-7, 2000.

BARTHES, R. O discurso da história. In:______. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987, p.121-30.

______. *O prazer do texto*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BARTHOLO, T. Introdução. In: POMPÉIA, R. *O Ateneu*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p.7-18.

BEAUJOUR, Michel. *Poetics of the literary self-portrait*. Trad. Yara Milos. Nova Iorque: New York University Press, 1991.

BECHARA, E. Discurso do Sr. Evanildo Cavalcante Bechara. In: ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Discursos acadêmicos (1996-2011)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2011, t.VII, p.453-67.

BENELLI, S. J. O internato escolar *O Ateneu*: produção de subjetividade na instituição total. *Psicologia USP*, São Paulo, n.14 (3), p.133-70, 2003.

BENVENISTE, É. *Problemas de linguística geral I*. 4.ed. Trad. Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1995.

BERCHO, C. F. Higienismo e educação em *O Ateneu*. In:______. *Higienismo e educação nas páginas de* O Ateneu. São Carlos: UFSCar, 2011, p.73-118. [Dissertação de Mestrado.]

BERGSON, H. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Paulus, 1990.

BLAKE, S. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1970, v.7, p.99-100; 422.

BOOTH, W. C. Distance and point of view: an essay in classification. In: STEVICK, P. (Org.). *The theory of the novel*. New York: The Free Press, 1967, p.87-107.

______. *The rhetoric of fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1968.

BORNEUF, R.; OUELLET, R. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

______. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

______. O Ateneu: opacidade e destruição. In:______. *Céu, Inferno*. São Paulo: Ática, 1988, p.33-57.

______. Raul Pompéia. In: PAES, J. P.; MOISÉS, M. (Org.). *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1969, p.198-9.

BRAGA, R. Raul Pompéia, o caifás. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, p.210-14, maio 1936.

BRANDÃO, R. O. *O Ateneu* e a retórica: de como o texto de Raul Pompéia ironiza a tendência oratória enraizada na cultura brasileira. *Remate de males*, Campinas, n.15, p.47-57, 1995.

BRASIL, A. Atualidade de *O Ateneu*. In:______. *A técnica da ficção moderna*. Rio de Janeiro: Nórdica; Brasília: INL, 1982, p.128-30.

BRAYNER, S. Raul Pompéia e a aprendizagem do Mal. In:______. *Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira 1880-1920*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979, p.119-45.

BROCA, B. *Raul Pompéia*. São Paulo: Melhoramentos, s.d.

BRUSS, E. W. L'autobiographie considérée comme acte littéraire. *Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires*, Paris, n.17, p.14-26, 1974.

BUTOR, M. Recherches sur la technique du roman. In:______. *Répertoire II*, Paris: Minuit, 1964, p.88-9.

CAMPEDELLI, S. Y. Um ruído libertário trincando o autoritarismo. In: POMPÉIA, R. *O Ateneu*, 2.ed. São Paulo: FTD, 1992, p.7-11.

CAMPOS, D. C. F. Nos domínios de Eros, Ânteros e Tânatos, *O Ateneu* de Raul Pompéia e *Querelle de Brest* de Jean Genet. *Anuário de Literatura*, n.10, p.109-34, 2002.

CAMPOS, H. Tópicos (fragmentários) para uma historiografia do como. *Cadernos PUC: Arte e Linguagem – Língua e Literatura na Educação*, São Paulo, n.14, p.124-36.

CAMPOS, K. G. *O Ateneu de Charles Dickens:* sociedade e educação em duas obras literárias do século XIX. Bragança Paulista: Editora da Universidade de São Francisco, 2001.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In:______ et al. *A personagem de ficção*, 9.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992, p.53-80.

______; CASTELLO, J. A. *Presença da literatura brasileira*. 3.ed. São Paulo: Difel, 1988, v.1, p.348-58.

CAPAZ, C. *Raul Pompéia:* biografia. Rio de Janeiro: Gryphus, 2001.

CARNEIRO, R. Adolescer agrilhoado? Visões do internato n'*O Ateneu* de Raul Pompéia e nas *Memórias* de Pedro Nava. *Revista das Faculdades de Letras – Línguas e literaturas*. Porto, 2.série, v.21, p.351-70, 2004.

CAROLLO, C. L. *Decadismo e simbolismo no Brasil*: crítica e poética. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1981, v.2.

CARPEAUX, O. M. A propósito do centenário de Raul Pompéia. *Leitura*, Rio de Janeiro, n.70-71, 1963, p.10-1.

______. *Pequena bibliografia crítica de literatura brasileira*, 3.ed. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1964.

CARVALHO, A. L. C. O narrador infiel. In:______. *O narrador infiel e outros estudos de teoria e crítica literária*. São José do Rio Preto: Editora Rio-Pretense, 2005, p.21-33.

CARVALHO, C. H.; ARAÚJO, J. C. S. Literatura e História: o ensino brasileiro do século XIX refletido pel'*O Ateneu*. *Revista Alpha*, Patos de Minas, n.7, p.240-53, 2006.

CARVALHO, C. H.; CARVALHO, L. B. O. *O Ateneu* na perspectiva histórico-educacional brasileira do século XIX. *Linguagens, educação e sociedade*, Teresina, ano 13, n.18, p.54-67, 2008.

CARVALHO, R. O mais poeta dos naturalistas brasileiros. *Autores e livros*. Rio de Janeiro, n.19, p.410, 1941.

______. O Naturalismo – A prosa: o romance e o conto. In:______. *Pequena história da literatura brasileira*. 9.ed. Rio de Janeiro: Briguiet, 1953, p.310-9.

CASTAGNINO, R. *Tempo e expressão literária*. Trad. Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

CASTELLO, J. A. *A literatura brasileira*. São Paulo: Edusp, 1999, v.1, p.396-9.

CASTELLO, J. A. Memória e ficção: de Raul Pompéia a José Lins do Rego. *Remate de Males*, Campinas, n.15, p.33-44, 1995.

______. *O Ateneu* e o romance modernista. In:______. *Aspectos do romance brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC, 1961, p.104-17.

CASTRIOTO, H. Raul Pompéia, predecessor de Freud. *Revista da Academia Fluminense de Letras*, Niterói, n.1, p.139-43, 1949.

CASTRO, A. J. Raul Pompéia. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, n.23-24, p.219-26, 1961.

CASTRO, E. B. O Ateneu *de Raul Pompéia:* uma análise psicanalítica de suas personagens. Juiz de Fora: Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, 2010. [Dissertação de Mestrado.]

CHACÓN, J. C. O animal cultural. In: PERRONE-MOISÉS, L. (Org.). *O Ateneu:* retórica e paixão. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1988, p.123-36.

CHAVES, F. L. O "traidor" Raul Pompéia. In:______. *O brinquedo absurdo*. São Paulo: Polis, 1978, p.49-76.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles*: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Paris: Seghers; Jupiter, 1974a, v.3.

______. *Dictionnaire des symboles*: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Paris: Seghers; Jupiter, 1974b, v.4.

CHRISTIE, A. *O assassinato de Roger Ackroyd*. Trad. Leonel Vallandro. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

COHN, D. *La transparence intérieure:* modes de représentation de la vie psychique dans le roman. Trad. Alain Bony. Paris: Seuil, 1981.

COLI, J.; DANTAS, L. "Préface". In: POMPÉIA, R. *L'Athenée:* chronique d'une nostalgie. Aix-en-Provence: Pandora, 1980, p.I-VIII.

COLONNA, V. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram, 2004.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORINGA, S. M. G.; MOREIRA, S. A. S.; GOMES, E. A. F. *O Ateneu*: um território marcado pelo *bullying*. *Quipus*, Mossoró, ano 2, n.1, p.47-53, dez. 2012-maio 2013.

CORRÊA, R. A. Notas sobre o romance naturalista no Brasil. In: HOLLANDA, A. B. (Org.). *O romance brasileiro (de 1752 a 1930)*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1952, p.259-63.

CORRÊA, R. A. História e crônica: Raul Pompéia e a série "Da Capital". *História e Cultura*, Franca, v.1, n.1, p.41-52, 2012.

______. *Literatura e identidade nacional:* Raul Pompéia e os percalços do nacionalismo brasileiro. São Carlos: UFSCar, 2001. [Dissertação de Mestrado.]

______. *Raul Pompéia*. São Paulo: Ícone, 2010.

CORREIA, R. *Poesias*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar; Brasília: INL, 1976.

COSTA, S. C. Resposta do Sr. Sérgio Corrêa da Costa. ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Discursos acadêmicos (1996-2011).* Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2011, t.7, p.469-83.

COUTINHO, A. *Canções sem metro*: introdução. In:______. *Obras de Raul Pompéia:* Canções sem metro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC; Fename, 1981, v.4, p.15-24.

______. Discurso de posse de Afrânio Coutinho na Academia Brasileira de Letras (1962). In: COUTINHO, E. F.; KAUSS, V. L. T. (Org.). *Discursos de Afrânio Coutinho*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2011, p.143-84.

______. Introdução. In:______ (Org.). *Obras de Raul Pompéia:* crônicas I. Organização e notas de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC; Fename; Olac, 1982a, v.6, p.13-36.

______. Introdução: Raul Pompéia, Político. In:______ (Org.). *Obras de Raul Pompéia:* escritos políticos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC; Fename, 1982b, v.5, p.11-20.

______. Literatura brasileira: introdução. In:______ (Org.). *A literatura no Brasil*. 5.ed. São Paulo: Global, 1999, p.130-61.

______. Nota preliminar: os contos de Raul Pompéia. In:______ (Org.). *Obras de Raul Pompéia:* contos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC; Fename, 1981, v.3, p.9-12.

______ (Org.). *Obras de Raul Pompéia:* novelas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC; Fename, 1981, v.1.

______. *Obras de Raul Pompéia:* O Ateneu. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC; Fename, 1981, v.2.

______. *Obras de Raul Pompéia:* contos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC; Fename, 1981, v.3.

______. *Obras de Raul Pompéia:* Canções sem metro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC; Fename, 1982, v.4.

______. *Obras de Raul Pompéia:* escritos políticos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC; Fename, 1982, v.5.

COUTINHO, A. *Obras de Raul Pompéia:* crônicas I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC; Fename, 1982, v.6.

______. *Obras de Raul Pompéia:* crônicas II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC; Fename, 1983, v.7.

______. *Obras de Raul Pompéia:* crônicas III. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC; Fename, 1983, v.8.

______. *Obras de Raul Pompéia:* crônicas IV. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC; Fename, 1983, v.9.

______. *Obras de Raul Pompéia:* miscelânea, fotobiografia. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal de Angra dos Reis, 1991, v.10.

CRUZ, A. C. P. S. O Ateneu *de Raul Pompéia:* uma claustrotopia – espaço de discursos modeladores. Araraquara: Unesp – FCL, 2010. [Dissertação de Mestrado.]

CURVELLO, M. Qualquer semelhança com pessoas reais... In:______. *Raul Pompéia:* literatura comentada. São Paulo: Abril Educação, 1981, p.100-5.

DAL FARRA, M. L. *O narrador ensimesmado:* o foco narrativo em Vergílio Ferreira. São Paulo: Ática, 1978.

DELGADO, M. C. G. O escritor e o conferencista. In: PERRONE-MOISÉS, L. (Org.). *O Ateneu:* retórica e paixão. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1988, p.227-34.

DIETZEL, V. L. As viagens do narrador-personagem em *A criação do mundo* de Miguel Torga. *Mimesis*, Bauru, v.22, n.1, p.7-34, 2001.

DOSSE, F. *O desafio biográfico*: escrever uma vida. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Edusp, 2009.

DOYLE, P. Beleza e drama na selva amazônica. In: POMPÉIA, R. *Uma tragédia no Amazonas*. São Paulo: Clube do Livro, 1964, p.5-7.

DULONG, R. *Le témoin oculaire: les conditions sociales de l'attestation personelle*. Paris: Éditions de l'EHESS, 1998.

DURÃO, F. A. *Teoria (literária) americana:* uma introdução. Campinas: Autores Associados, 2011.

ECO, U. *Interpretação e superinterpretação*. Trad. M. F. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

EDMUNDO, L. *O Rio de Janeiro do meu tempo.* Brasília: Senado Federal; Conselho Editorial, 2003.

______. Recepção do Sr. Luís Edmundo. In: ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Discursos acadêmicos (1936-1950)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007, t.3, p.761-75.

ERNOUT, A.; MEILLET, A. *Dictionnaire etymologique de la langue latine*. 4.ed. Paris: Klincksieck, 2001.

EULÁLIO, A. "*O Ateneu*: inspeção". In:_____. *Livro involuntário*: literatura, história, matéria e memória. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993, p.279-80.

FACIOLI, V. *Império da folia*. In: POMPÉIA, R. *As joias da coroa*. São Paulo: Nova Alexandria, 1997, p.7-17.

FALEK, C. A. *O Ateneu de Raul Pompéia et Doidinho de José Lins do Rego.* Toulouse: L'Université de Toulouse, 1974. [Tese de Doutorado.]

FARIA, M. T. Raul Pompéia: o ecletismo na literatura brasileira. In: POMPÉIA, R. *O Ateneu*. Porto Alegre: L&PM, 1999, p.3-8.

FEIST, P. O impressionismo em França. In: WALTHER, I. (Org.). *A pintura impressionista: 1860-1920*. Cingapura: Taschen, 2006.

FERNANDES, R. C.. *O narrador do romance e outras considerações sobre o romance*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

FERREIRA, E. F. O discurso em chamas. In: PERRONE-MOISÉS, L. (Org.). *O Ateneu:* retórica e paixão. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1988, p.151-60.

FERREIRA, V. *Aparição*. Lisboa: Verbo, 1971.

FILGUEIRA, F. Raul Pompéia. *Autores e livros*, Rio de Janeiro, n.19, p.416, 1941.

FILHO, A. Apresentação. In: BIBLIOTECA NACIONAL. *Exposição comemorativa do centenário do nascimento de Raul Pompéia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1963, p.7.

FLEUISS, M. Raul Pompéia. *Letras brasileiras,* Rio de Janeiro, n.19, p.8-9, 1944.

FORSTER, E. M. *Aspects of the Novel*. Aylesbury: Penguin, 1970.

FRANÇA, J. A cidade como espetáculo de sensações: o Rio de Janeiro em crônicas de Raul Pompéia. *Literatura e Autoritarismo*, Santa Maria, n.19, p.86-99, jan.-jun. 2012.

FREITAG, B. O romance de formação brasileiro. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n.118-119, p.161-80, jul.-dez. 1994.

______. Sérgio e Aristarco em *O Ateneu*: a formação dos indivíduos através da instituição. In:______. *O indivíduo em formação:* diálogos interdisciplinares sobre educação. 3.ed. São Paulo: Cortez, 1994. p.92-110.

FRIEDMAN, N. Point of View in Fiction: the Development of a Critical Concept. In: STEVICK, P. (Org). *The Theory of the Novel*. Nova York: The Free Press, 1967, p.108-37.

GAGLIARDI, C. Singularidades em Raul Pompéia: o homem, a escola, o romance. In: POMPÉIA, R. *O Ateneu*. São Paulo: Hedra, 2008, p.9-38.

GALÉRY, E. D. Retórica da guerra. In: PERRONE-MOISÉS, L. (Org.). *O Ateneu:* retórica e paixão. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1988, p.93-106.

GALUCH, M. T. B.; SFORNI, M. S. F. *O Ateneu*: escola da sociedade. *Perspectiva*, Florianópolis, v.10, n.18, p.33-43, 1992.

GAMA, D. Discurso de posse do Sr. Domício da Gama. In: ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Discursos acadêmicos (1897-1919)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2005, t.1. v.1-5, p.49-57.

______. Nota para o meu melhor leitor. In:______. *Contos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001, p.3-11.

GASPARINI, P. *Est-il je?: roman autobiographique et autofiction*. Paris: Éditions du Seuil, 2004.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

______. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972a.

______. Vertigem paralisada. Trad. Ivonne Floripes Mantoanelli. In:______. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972b, p.69-88.

______. Proust palimpsesto. Trad. Ivonne Floripes Mantoanelli. In:______. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972c, p.41-67.

______. Genres, types, modes. *Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires*, Paris, n.32, p.389-421, 1977.

______. Vraisemblance et motivation. In:______. *Figures II*. Paris: Seuil, 2009, p.71-99.

______. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.

______. *Paratextos editoriais*. Cotia: Ateliê, 2009.

GIDE, A. *O imoralista*, 2.ed. Trad. Theodomiro Tostes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

GOMES, E. A sátira da oratória n'*O Ateneu*. In:______. *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958, p.248-56.

______. O lado marcial de Pompéia. In:______. *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958, p.224-30.

______. Raul Pompéia. In: COUTINHO, A. *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 2002, v.4, p.174-82.

______. Raul Pompéia, contista. In:______. *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958, p.264-71.

GOMES, E. Pompéia e a eloquência. In:______. *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958, p.239-47.

______. Pompéia e a métrica. In:______. *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958, p.231-38.

______. Pompéia e a natureza. In:______. *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958, p.257-63.

______. Um inédito de Raul Pompéia. In:______. *Prata da casa*: ensaios de literatura brasileira. Rio de Janeiro: A Noite, 1953, p.113-6.

GUÉRIOS, R. F. M. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. 3.ed. São Paulo: Ave-Maria, 1981.

GUIMARÃES, H. S. *Os leitores de Machado de Assis:* o romance machadiano e o público de literatura no século XIX. São Paulo: Nankin; Edusp, 2004.

GRIECO, A. De Júlio Ribeiro a Raul Pompéia. In:______. *Evolução da prosa brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947, p.75-81.

GUERRA, J. A. *Enigmas de Raul Pompéia*. Brasília: Academia Brasiliense de Letras, 1976.

HAMBURGER, K. *A lógica da criação literária* Trad. Margot Malnic. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HAMSUN, K. *Fome*. Trad. Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Delta, 1963.

HAWTHORNE, N. *A letra escarlate*. Trad. Christian Schwartz. São Paulo: Penguin Classics – Companhia das Letras, 2010.

HEREDIA, J. L. *Matéria e forma narrativa de* O Ateneu. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1979.

HOBSBAWM, E. *A era do capital: 1848-1875*. 13.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

______. *A era dos impérios: 1875-1914*. 12.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

HOSIASSON, L. Disciplinas e indisciplinas no Ateneu. In: PERRONE-MOISÉS, L. (Org.). *O Ateneu:* retórica e paixão. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1988, p.68-78.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IANNONE, C. A.; DÉCIO, J. A obra de Raul Pompéia. In: POMPÉIA, R. *O Ateneu*. Rio de Janeiro: Três, 1973, p.15-21.

ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: 34, 1996, 2v.

IVO, L. *O universo poético de Raul Pompéia*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962.

JAF, I. *Onde fica o Ateneu?* São Paulo: Ática, 2005

JAMES, H. *A arte do romance*. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2003.

JANZEN, H. E. O Ateneu *e* Jakob von Gunten*:* um diálogo intercultural possível. São Paulo: FFLCH, 2005. [Tese de Doutorado.]

JARESKI, L. L. *Distopia e subversão em* O Ateneu*, de Raul Pompéia*. Vitória: UFES, 2005. [Dissertação de Mestrado.]

JAUSS, H. R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1996.

JUBRAN, C. C. A. S. *A poética narrativa de* O Ateneu. São Paulo: FFLCH, 1980. [Tese de Doutorado.]

______. Recursos fonoestilísticos em *O Ateneu*, de Raul Pompéia. *Alfa*, São Paulo, v.27, p.53-63, 1983.

KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária* Trad. Paulo Quintela. 2.ed. Coimbra: Arménio Amado, 1958. v.1.

KANT, I. *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Trad. Paulo Quintela. Porto: Porto Editora, 1995.

KLINGER, D. I. *Escritas de si, escritas do outro*: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LAUSBERG, H. *Elementos de retórica literária*. Trad. Raul Miguel Rosado Fernandes. 5.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LEFEBVE, M.-J. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1980.

LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

______. *Moi aussi*. Paris: Édition du Seuil, 1986.

LEONEL, M C. *Guimarães Rosa: Magma* e gênese da obra. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

LIMA, H. Escritores caricaturistas. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, n.7, p.207-24, 1957.

LIMA, J. M. A função do clichê literário em *O Ateneu*. In: PERRONE--MOISÉS, L. (Org.). *O Ateneu:* retórica e paixão. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1988, p.184-95.

LINHARES, T. *Raul Pompéia*. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1957.

LUBBOCK, P. *A técnica da ficção*. Trad. Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976.

LUCAS, F. As várias faces de Raul Pompéia e *O Ateneu*. *Remate de Males*, Campinas, n.15, p.13-30, 1995.

MADEIRA, M. A. *Modernidade e psicanálise na obra de Raul Pompéia; Manuel Bandeira, poeta das coisas simples*. Rio de Janeiro: Razão Cultural, 1999.

MAGALHÃES, A. Elogio de Raul Pompéia. *Revista da Academia Fluminense de Letras*, Niterói, n.3, p.25-9, 1950.

MAGALHÃES, F. Recepção do Sr. Fernando Magalhães. In: ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Discursos acadêmicos (1920-1935)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2006, t.2, p.451-62.

MAGALHÃES JR., R. Demissão e prisão de Bilac. In:______. *Olavo Bilac e sua época*. Rio de Janeiro: Americana, 1974, p.146-55.

MAGALHÃES, V. Raul Pompéia. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, n.14, p.99-101, 1920.

MARQUES, W. J. *Gonçalves Dias*: o poeta na contramão (literatura e escravidão no romantismo brasileiro). São Carlos: EdUFSCar, 2010.

MARTINS, R. A. F. *O Ateneu*: representações da memória e do homoerotismo. *Litteris*, Rio de Janeiro, n.7, mar. 2011.

MARTINS, W. *História da inteligência brasileira*. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1979, v.4, p.293-301.

MAZZARI, M. V. "Um ABC do terror": representações literárias da escola. In:______. *Labirintos da aprendizagem:* pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada. São Paulo: 34, 2010, p.159-96.

MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

MENDONÇA, L. Resposta do Sr. Lúcio de Mendonça. In: ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Discursos acadêmicos (1897-1919)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2005, t.1, v.1-4, p.59-62.

MERQUIOR, J. G. *De Anchieta a Euclides:* breve história da literatura brasileira – I. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. p.191-3.

MESQUITA JR., G. Apresentação. In: POMPÉIA, R. *O Ateneu*. Brasília: Senado Federal, 2008, p.5-6.

MEYER, A. *Segredos da infância*. Porto Alegre: Globo, 1949.

MEYERHOFF, H. *O tempo na literatura*. Trad. Myriam Campello. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

MIGUEL-PEREIRA, L. *História da literatura brasileira:* prosa de ficção (de 1870 a 1920). 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1973.

MILLIET, S. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. São Paulo: Martins; Edusp, 1981, v.7, p.194-8.

MIRANDA, E. E. *Animais interiores:* nadadores e rastejantes. São Paulo: Loyola, 2004.

MISKOLCI, R.; BALIEIRO, F. F. O drama público de Raul Pompéia: sexualidade e política no Brasil finissecular. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v.26, n.75, p.73-88, 2011.

MOISÉS, M. Raul Pompéia. In:______. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1983, v.3, p.117-33.

MONIZ, H. Raul Pompéia. In:______. *Vultos da literatura brasileira:* 1ª série. Rio de Janeiro: Marisa, 1933, p.121-31.

MONNERET, S. *L'Impressionisme et son époque:* dictionnaire international. Paris: Robert Laffont, 1979.

MONTEIRO, P. M. O domínio do sujeito: *O Ateneu*. In: POMPÉIA, R. *O Ateneu*. São Paulo: Penguin Classics – Companhia das Letras, 2013, p.7-26.

MONTENEGRO, O. *O romance brasileiro,* 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

MORAES, C. D. Raul Pompéia e o amor próprio. In:______. *Realidade e ficção*. Rio de Janeiro: MEC, 1952, p.23-43.

MORATO, M. C. F. B. *O reflexo do cotidiano nas crônicas de Raul Pompéia: um olhar sobre a crônica jornalística-literária*. São Paulo: FFLCH, 2010. [Dissertação de Mestrado.]

MOREIRA, V. M. Pompéia nas orlas da eternidade. In:______ (Org.). *Crônicas do Rio:* Raul Pompéia. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1996, p.9-13.

MORETTO, F. M. L. (Org.) *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1989.

MOTTA, L. T. A história de um texto. In: PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Trad. Lúcia Miguel-Pereira. 13.ed. São Paulo: Globo, 1998, p.297-303.

MULLER, M. *Les voix narratives dans* À la recherche du temps perdu. Genebra: Droz, 1965.

MURICY, J. C. A. Raul Pompéia (1863-1895). In:______. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. 2.ed. Brasília: Conselho Federal de Cultura; INL, 1973, p.227-39.

NABOKOV, V. *Lolita*. Trad. Jorio Dauster. Rio de Janeiro: *O Globo*; São Paulo: *Folha de S.Paulo*, 2003.

NASCIMENTO, D. O. Cenas pitorescas da infância e da adolescência nas crônicas de Raul Pompéia. *Anais do SETA*, Campinas, n.4, p.173-86, 2010.

______. *Dossiê Sérgio: O Ateneu* como romance de formação. Campinas: Unicamp 2000. [Dissertação de Mestrado.]

NASCIMENTO, D. O. Juventude republicana das notas de rodapé: as crônicas de Raul Pompeia. *XII Congresso Internacional da ABRALIC*, Curitiba, jul. 2011. [Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0938-1.pdf. Acesso em: 16 dez. 2012.]

______. *Representações da infância, da adolescência e da juventude nas crônicas e na prosa ficcional de Raul Pompéia*. Campinas: Unicamp, 2011. [Tese de Doutorado.]

NAVA, P. *Beira-mar: memórias IV*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

NETO, A.-A. A dignidade política em Raul Pompéia. *Autores e livros*. Rio de Janeiro, n.19, p.410, 1941.

NETTO, C. *Páginas escolhidas*. Rio de Janeiro: Vecchi, 1954.

NEVES SOBRINHO, F. Uma recordação de Raul Pompéia. *Autores e livros*, Rio de Janeiro, n.19, p.416, 1941.

NICOLA, J. *As joias da Coroa* ou A Família Real desnudada por um republicano. In: POMPÉIA, R. *O Ateneu*. *As joias da coroa*. São Paulo: Scipione, 1995, p.VII-VIII.

______. *O Ateneu* ou A definição de uma individualidade. In: POMPÉIA, R. *O Ateneu*. *As joias da coroa*. São Paulo: Scipione, 1995, p.XXI-XXIV.

NOTÍCIAS sobre Raul Pompéia. *Autores e livros*. Rio de Janeiro, n.19, p.401, 1941.

NUNES, B. *O tempo na narrativa*. 2.ed. São Paulo: Ática, 2000.

OCTÁVIO, R. *Minhas memórias dos outros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1978, 2v.

OITICICA, R. *Os últimos passos de Raul Pompéia. E tudo acabou com um fim brusco de mau romance:* Raul Pompéia, *O Ateneu*. Disponível em: htttp://leiabrasil.org.br/old/violência/pompeia_ricardo.htm. Acesso em: 19 fev. 2012.

OLIVEIRA, A. A. C. *Canções sem metro e Missal:* as primeiras veredas do poema em prosa brasileiro. Rio de Janeiro: UERJ, 2010. [Dissertação de Mestrado.]

OLIVEIRA, F. Espírito e forma de Euclides. In:______. *A fantasia inexata:* ensaios de literatura e música. Rio de Janeiro: Zahar, 1959, p.256-61.

______. Raul Pompéia. In:______. *Literatura e civilização*. Rio de Janeiro: Difel; Brasília: INL, 1978, p.116-8.

OLIVIER, W. *Dois momentos no estilo de Raul Pompéia*. São Paulo: FFLCH, 1976. [Tese de Doutorado.]

PACHECO, J. A perscrutação psicológica. In:______. *A literatura brasileira: o realismo (1870-1900)*. 4.ed. São Paulo: Cultrix, 1971, p.144-51.

PAES, J. P. Sobre as ilustrações d'*O Ateneu*. In:______. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.49-63.

______; MOISÉS, M. (Org.). *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1969.

PASTA JR., J. A. *A metafísica ruinosa d'*O Ateneu. São Paulo: FFLCH, 1991. [Tese de doutorado.]

PAULA, S. G. As jóias roubadas. In:______ (Org.). *Um monarca da fuzarca:* três versões para um escândalo na corte. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993, p.9-31.

PEREIRA, H. B. C. As transgressões retóricas n'*O Ateneu*. In: PERRONE-MOISÉS, L. (Org.). *O Ateneu:* retórica e paixão. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1988. p.163-76.

PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. *Tratado da argumentação*. Trad. Maria Ermantina Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PERES, C. M. *O realismo impressionista de* O Ateneu. São José do Rio Preto: Unesp, 2004. [Dissertação de Mestrado.]

PEREZ, R. O mundo de Raul Pompéia. *Leitura*, Rio de Janeiro, n.70-71, p.12-6, 1963.

PERRONE-MOISÉS, L. Lautréamont e Raul Pompéia. In:______ (Org.). *O Ateneu:* retórica e paixão. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1988. p.15-40.

PICANÇO, A. T. Raul Pompéia e a teoria sobre as ideias recalcadas. In:______; PICANÇO, M. *O direito subjetivo e a intuição jurídica. Raul Pompéia e a teoria sobre as ideias recalcadas.* Rio de Janeiro: Dinigraf, s.d., p.11-9.

PINTO, A. M. S. M. *A construção do romance moderno de adolescência em Raul Pompéia e em Robert Musil – em busca de uma visão didática*. Araraquara: Unesp – FCL, 2010. [Tese de Doutorado.]

PIRES, H. Duas portas que se abrem. In: SCHMIDT, A. *O Canudo (Raul Pompéia em São Paulo)*. São Paulo: Círculo do Livro, 1963. p.7-9.

PLACER, X. Raul Pompéia. In:______. *Adelino Magalhães e o Impressionismo na ficção*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962. p.21-3.

POE, E. A. *The Complete Illustrated Works of Edgar Allan Poe*. Londres: Bounty Books, 2004.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.3-15, 1989.

POMPÉIA, R. *As joias da coroa*. São Paulo: Nova Alexandria, 1997.

POMPÉIA, R. *Canções sem metro*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
______. *O Ateneu*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.
______. *O Ateneu*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
______. *O Ateneu*. 4.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, s.d.
______. *O Atheneu (Chronica de saudades)*. 2.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1905.
______. *O Ateneu*. São Paulo: Ática, 1970.
______. *O Ateneu*. Rio de Janeiro: Três, 1973.
______. *O Ateneu*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
______. *O Ateneu*. São Paulo: Cultrix, 1976.
______. *O Ateneu*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
______. *O Ateneu*, 2.ed. São Paulo: FTD, 1992.
______. *O Atheneu*: edição fac-similar. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1995.
______. *O Ateneu*. São Paulo: O Estado de S. Paulo; Klick, 1997.
______. *O Ateneu*. 18.ed. São Paulo: Ática, 1998.
______. *O Ateneu*. Cotia: Ateliê, 1999.
______. *O Ateneu*. São Paulo: Paulus, 2005.
______. *O Ateneu*. Brasília: Senado Federal, 2008.
______. *O Ateneu*. 5.ed. Jaraguá do Sul: Avenida, 2009.
______. *O Ateneu*. São Paulo: Penguin Classics – Companhia das Letras, 2013.
______. *O Ateneu*. *As joias da coroa*. São Paulo: Scipione, 1995.
______. *Uma tragédia no Amazonas*. São Paulo: Clube do Livro, 1964.
PONTES, E. *A vida inquieta de Raul Pompéia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.
PORRES, M. A. S. Os discursos do professor Cláudio. In: PERRONE-MOISÉS, L. (Org.). *O Ateneu:* retórica e paixão. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1988, p.235-42.
POUILLON, J. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1974.
PRINCE, G. Introduction à l'étude du narrataire. Trad. David Ross. *Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires*, Paris, n.14, p.178-96, 1973.
PROENÇA, I. C. *Introdução*. In: POMPÉIA, R. *O Ateneu*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s.d.
PROUST, M. *A fugitiva* Trad. Carlos Drummond de Andrade. 12.ed. São Paulo: Globo, 1995.
______. *O caminho de Guermantes* Trad. Mário Quintana. 11.ed. São Paulo: Globo, 1996.

QUEIRÓS, V. Literatura de hoje. In: COUTINHO, A. (Org.). *Obras de Raul Pompéia:* Canções sem metro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC; Fename, 1982, v.4, p.15-24.

QUINTALE NETO, F. *Ideias estéticas e filosóficas nos romances* O Ateneu*, de Raul Pompéia, e* Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, de Robert Musil*. São Paulo: FFLCH, 2007. [Tese de Doutorado.]

RAMOS, M. C. T. Reflexões (des)confiáveis: a perspectiva da autobiografia em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *A consciência de Zeno*. In: NIGRO, C. M. C.; BUSATO, S.; AMORIM, O. N. (Orgs.). *Literatura e representações do eu:* impressões autobiográficas. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

RAMOS, M. L. *Psicologia e estética de Raul Pompéia*. Belo Horizonte, 1957. [Tese apresentada a concurso para a cátedra de Literatura Brasileira, da Faculdade de Filosofia da Universidade de Minas Gerais.]

REGO, J. L. *Doidinho*. 6.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

______. Raul Pompéia. In:______. *Conferências no Prata*. Rio de Janeiro, CEB, 1946, p.47-80.

REIS, Z. C. Opostos, mas justapostos. In: POMPÉIA, R. *O Ateneu*. 18.ed. São Paulo: Ática, 1998, p.3-8.

REMÉDIOS. M. L. R. Literatura ficcional: autobiografia e ficcionalidade. In:______. *Literatura confessional:* autobiografia e ficcionalidade. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997, p.7-15.

RIBEIRO, J. Dois artigos... sobre Raul Pompéia. *Autores e livros*, Rio de Janeiro, n.19, p.402, 1941.

RIBEIRO, J. A. Raul Pompéia e a ficção nos jornais: ironia, humor e visualidade. *Revista USP*, São Paulo, n.72, p.129-42, fev. 2007.

RIBEIRO, L. G. Memórias de um cárcere escolar: Raul Pompéia e *O Ateneu*. In: POMPÉIA, R. *O Ateneu*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

RICARDO, C. *A poesia na técnica do romance*. Rio de Janeiro: MEC, 1953.

RICOEUR, P. *Temps et récit: l'intrigue et le récit historique*. Paris: Seuil, 1983, v.1.

______. *Temps et récit: 2. La configuration dans le récit de fiction*. Paris: Seuil, 1984, v.2.

RIFFATERRE, M. L'illusion référentielle. In: BARTHES, R. et al. *Littérature et realité*. Paris: Seuil, 1982.

ROCHA, R. C. *Da utopia ao ceticismo*: a sátira na literatura brasileira contemporânea. Araraquara: Unesp – FCL, 2006. [Tese de Doutorado.]

ROCHA, S. O fim trágico de Raul Pompéia. *Aconteceu*, Rio de Janeiro, ano X, n.115, p.8-11, 20, jun. 1963.

ROIG, A. *O Ateneu* de Raul Pompéia ou o "*huis clos*" no romance. In:______. *Modernismo e realismo: Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Raul Pompéia*. Rio de Janeiro: Presença, 1981.

ROMBERG, B. *Studies in the narrative technique of the first-person novel*. Trad. Michael Taylor e Harold Howie Borland. Estocolmo: Almquist & Wikell, 1962.

ROMERO, S. *História da literatura brasileira*. 4.ed. São Paulo: José Olympio, 1949, v.5, p.1767-9.

ROUSSET, J. *Narcisse romancier: essai sur la première personne dans le roman*. Paris: José Corti, 1973.

SACHS, S. *O Ateneu* e a projeção romanesca do romance familiar. *Remate de Males*, Campinas, n.15, p.61-9, 1995.

SANDANELLO, F. B. *Entre a pintura e a prosa*: o impressionismo literário no Brasil oitocentista. In: CARVALHO, J. C. (Org.). *Arte e Ciências em Diálogo*. Coimbra: Grácio Editor, 2013, v.1, p.390-400.

______. Observações preliminares sobre a técnica narrativa n'*O Ateneu*, de Raul Pompéia. *Carandá*, Corumbá, v.3, p.39-49, 2012.

______. Raul Pompéia, leitor de Baudelaire: da teoria das correspondências às *Canções sem metro*. *Opiniães*, São Paulo, ano 2, n.3, p.57-66, 2011.

______. Raul *Pompéia*, personagem. *XIII Congresso Internacional da ABRALIC*, Campina Grande, p.1-10, 2013. Disponível em: http://anais.abralic.org.br/trabalhos/Completo_Comunicacao_oral_idinscrito_923_ffb450b3d3bfd82cc9c2e3cd6b74b76a.pdf. Acesso em: 2 abr. 2014.

______. *Sans desirs ni regrets*: o Impressionismo "a meia tinta" de Domício da Gama. In: LEÃO, I. P.; MENDES, M. C.; LIRA, S. (Orgs.). *Artes e Ciências em Diálogo*. Porto: Green Lines, 2015.

SANTIAGO, S. *O Ateneu*: contradições e perquirições. In:______. *Uma literatura nos trópicos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p.66-102.

______. Retórica da verossimilhança. In:______. *Uma literatura nos trópicos*, 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p.27-46.

SANTINI, J. *Um mundo dilacerado entre o riso e a ruína*: o humor na literatura regionalista brasileira. Araraquara: Unesp – FCL, 2007. [Tese de Doutorado.]

SANTOS, M. T. C. T. *De como a educação escolar torna-se palco no romance brasileiro:* uma tentativa de interpretação de *O Ateneu* de Raul Pompéia. São Paulo: Faculdade de Educação – USP, 1988.

SANTOS, S. X. *As metamorfoses de Raul Pompéia: um estudo dos contos*. São Paulo: FFLCH, 2001. [Dissertação de Mestrado.]

SANTOS, S. X. O conto esquecido pelo modernismo: *Tílburi de Praça*, de Raul Pompéia. *Anais do X SEL – Seminário de Estudos Literários "Cultura e representação"*, Assis, p.1-10, 2010. Disponível em: http://sgcd.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/SEL/anais_2010/sidneixavier.pdf. Acesso em: 19 fev. 2012.

SANTOS, T.; MARCHI, R. A propagação da crença escolar ou o "contágio da convicção": os ritos de instituição no romance *O Ateneu*. *Revista Portuguesa de Educação*, v.26, n.1, p.37-57, 2013.

______. *O Ateneu*: uma análise de mecanismos disciplinares no romance de Raul Pompéia. *VI Colóquio "Ensino médio, história e cidadania"*, Florianópolis, 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2175623620130001000l8&script=sci_arttext. Acesso em: 20 nov. 2013.

______. O disciplinamento do espírito: uma análise dos ritos de passagem no romance *O Ateneu*. *Educação*, Porto Alegre, v.36, n.1, p.96-106, jan.-abr. 2013.

______. O "Grêmio Literário Amor ao Saber": estratégias de conservação do capital social a partir do romance *O Ateneu*. *VII Colóquio "Ensino médio, história e cidadania"*, Florianópolis, maio-jun. 2012. Disponível em: http://www.revistas.udesc.br/index.php/EnsinoMedio/article/view/2622. Acesso em: 25 nov. 2013.

SARAIVA, A. J. Introdução. In:______. *As crônicas de Fernão Lopes:* selecionadas e transpostas em português moderno. 4.ed. Lisboa: Gradiva, 1997, p.17-32.

SARRAUTE, N. *Infância*. Trad. Luis Carlos de Brito Rezende. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

______. *L'Ère de soupçon*. Paris: Gallimard, 1956.

SCHAPIRO, M. *Impressionismo:* reflexões e percepções. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SCHMIDT, A. *O Canudo (Raul Pompéia em São Paulo)*. São Paulo: Círculo do Livro, 1963.

SCHOLES, R. *Structuralism in literature: an introduction*. New Haven, Londres: Yale, 1978.

SCHWARZ, R. A prosa envenenada de *Dom Casmurro*. In:______. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.7-41.

______. O Ateneu. In: *A sereia e o desconfiado*. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1981, p.25-30.

SILVA, A. L. B. Para além do literário (dois momentos: França do século XVIII e Brasil do XIX): de Sade a Pompéia. *XII Congresso Internacio-*

nal da ABRALIC, Curitiba, jul. 2011. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0527-1.pdf. Acesso em: 6 jan. 2013.

SILVA, F. I. *O Ateneu* revisitado. *Cadernos PUC: Arte e Linguagem – Língua e Literatura na Educação*, São Paulo, n.14, p.111-23.

SILVA, M. L. A Pandora de Raul Pompéia. *Acta Scientiarum*, Maringá, v.24, n.1, p.29-38, 2002.

______. A recepção crítica das *Canções sem metro*, de Raul Pompéia. *Acta Scientiarum*, Maringá, v.24, n.1, p.19-28, fev. 2002.

______. Impasses de um formalista *avant la lettre*. *Acta Scientiarum*, Maringá, v.24, n.1, p.19-28, 2002.

______. O dilaceramento romântico na obra de Raul Pompéia: a luta entre o espírito revolucionário de Proudhon e o pessimismo de Schopenhauer. *Anais do Congresso Nacional de Linguagens em Interação*, Maringá, 2007, p.552-61.

______. O impressionismo romântico de Raul Pompéia. *Acta Scientiarum*, Maringá, v.26, n.1, p.61-71, 2004.

______. *O mal de Dom Quixote:* romantismo e filosofia da história na obra de Raul Pompéia. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

______. Os pobres infantes de Raul Pompéia e Charles Baudelaire. *Acta Scientiarum*, Maringá, v.26, n.1, p.49-59, 2004.

______. Por uma revisão crítica da obra de Raul Pompéia. *Acta Scientiarum*, Maringá, v. 23, n. 2, p.109-120, fev. 2001.

______. Raul Pompéia e Charles Baudelaire: afinidades literárias. *VII Semana de Letras da Fafijan*, Jandaia do Sul, v.7, p.85-90, 2002.

SILVA, V. M. *Exercício do poder:* conflitos, discursos e representações culturais em *O Ateneu*. Londrina: UEL, 2007. [Dissertação de Mestrado.]

SILVEIRA, F. M. Introdução. In: POMPÉIA, R. *O Ateneu: crônica de saudades*. São Paulo: Cultrix; Brasília: INL, 1976, p.7-15.

SIMÕES, R. J. "Raul Pompéia". In:______. *O escândalo do roubo das joias: o Imperador e a Condessa de Barral em folhetins cariocas*. São Paulo: FFLCH, 2001, p.113-139. [Tese de Doutorado.]

SODRÉ, N. W. *História da literatura brasileira*. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964, p.502.

SOUSA, R. L. Raul Pompéia: o suicídio como leitura do Brasil. In:______. *Pensamento social brasileiro:* de Raul Pompéia a Caio Prado Júnior. Uberlândia: EDUFU, 2011, p.11-32.

SOUZA, G. B. *Reflexos da educação brasileira no século XIX, em* O Ateneu*, de Raul Pompéia*. Guarabira: UEPB, 2011. [Trabalho de Conclusão de Curso.]

SOUZA, J. G. *O Ateneu:* um romance de formação. Rio de Janeiro: Publit, 2006.

SOUZA, R. A. *Uma ideia moderna de literatura*: textos seminais para os estudos literários (1688-1922). Chapecó: Argos, 2011.

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais de poética*. Trad. Celeste A. Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

STEGAGNO-PICCHIO, L. Raul Pompéia: romance psicológico e prosa impressionista. In:______. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p.423-6.

TACCA, O. *As vozes do romance*. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Almedina, 1983.

TADIÉ, J.-Y. *Proust et le roman: essai sur les formes et techniques du roman dans* À la recherche du temps perdu. Paris: Gallimard, 1971.

______; TADIÉ, M. *Le sens de la mémoire*. Saint-Amand (Cher): Gallimard, 1999.

TEIXEIRA, I. Raul Pompéia: entre a arte e a política. In: POMPÉIA, R. *O Ateneu*, 18.ed. São Paulo: Ática, 1998, p.1-20.

TODOROV, T. Os fantasmas de Henry James. In:______. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970, p.191-201.

TORGA, M. *A criação do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

TORRES, A. A. *Raul Pompéia (estudo psicoestilístico)*. Rio de Janeiro: São José, 1972.

______. Raul Pompéia em debate. *Revista das Academias de Letras*, Rio de Janeiro, n.77, p.87-91, 1970.

TORRES-POU, J. Crónicas de juventud: disciplina, docilidad y memoria en Miguel Cané y Raul Pompéia. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v.35, n.2, p.51-60, jul. 2000.

TRINGALI, D. *Iniciação à retórica:* a retórica como crítica literária. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

VALARINI, É. Vínculo e ruptura: a carnavalização da linguagem. In: PERRONE-MOISÉS, L. (Org.). *O Ateneu:* retórica e paixão. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1988, p.177-83.

VALLE, J. Escolas literárias: as "Crônicas de Saudades" de Pedro Nava e Raul Pompéia. *Sínteses*, Campinas, v.2, p.539-48, 2006.

______. Os muitos mundos de *O Ateneu*. *Revlet – Revista Virtual de Letras*, Jataí, v.2, n. 1, p.95-110, 2010. Disponível em: http://www.revlet.com.br/artigos/23.pdf. Acesso em: 19 dez. 2011.

VERÍSSIMO, É. *Breve história da literatura brasileira*. 3.ed. São Paulo: Globo, 1996.

VERÍSSIMO, J. *História da literatura brasileira*, 4.ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1963, v.3, p.244.

______. Raul Pompéia e *O Ateneu*. In:______. *Últimos estudos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia; Edusp, 1979, p.133-9.

VIANNA, M. A. B. *Crônicas de Raul Pompéia:* um olhar sobre o jornalismo literário do século XIX. São Paulo: FFLCH, 2008. [Tese de Doutorado.]

VICTOR, N. *O Ateneu*, de Raul Pompéia. In:______. *A crítica de ontem*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro e Maurillo, 1919, p.235-9.

WEINRICH, H. *Le temps.* Trad. Michèle Lacoste. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

WOOLF, V. *Orlando*. Trad. Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Globo, 1948.

YONAMINE, M. A. "*O Ateneu*: (homo)erotismo, metáfora e retórica". In:______. *O reverso especular:* sexualidade e (homo)erotismo na literatura brasileira finissecular. São Paulo: FFLCH, 1997, p.99-232. [Tese de Doutorado.]

YOURCENAR, M. *Memórias de Adriano*. Trad. Martha Calderaro. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: *Folha de S.Paulo*, 2003.

ZAGURY, E. *A escrita do eu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; INL, 1982.

ZILBERMAN, R. Raul Pompéia, Abílio Cesar Borges e a escola brasileira no século XIX. *Criação e crítica*, São Paulo, n.9, p.38-51, 2012. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46860/50611. Acesso em: 10 mar. 2013.

______. Um assunto entre Pompéia e Abílio. *Remate de Males*, Campinas, n.15, p.61-69, 1995.

Anexo I
O Ateneu e sua fortuna crítica – bibliografia comentada

Nota inicial

O levantamento da recepção crítica d'*O Ateneu* que se dará nas páginas subsequentes é, para todos os efeitos, de caráter ilustrativo, e serve apenas como complemento à discussão do subcapítulo "O legado da contradição". Os comentários acrescidos a cada entrada bibliográfica têm em vista orientar o leitor nas linhas gerais de interpretação do romance, e não devem ser vistos como juízos definitivos ou valorativos acerca dos trabalhos em questão. É escusado dizer, em todo caso, que todos eles trazem, à sua maneira, contribuições valiosas para o conjunto da fortuna crítica; portanto, não nos deteremos em uma postura encomiástica, voltada para o mero elogio de cada texto individual, que seria assim redundante: sua presença nesta lista já demonstra, por si só, a importância dos diálogos que se dão entre si. Caso haja, por vezes, generalizações e reducionismos dentre nossos apontamentos, desculpamo-nos de antemão, reforçando a intenção original de classificar em três linhas interpretativas os itens indicados, como forma de contribuir para a reorganização do problema classificatório d'*O Ateneu*.

Aproveitamos, ainda, para especificar as instituições em cujas bibliotecas consultamos fisicamente os itens elencados a seguir

(bem como, de maneira geral, toda a bibliografia do presente livro, salvo consultas *online* de material digital): Universidade Federal de São Carlos; Universidade Estadual Paulista – *campi* Araraquara e São José do Rio Preto; Universidade de São Paulo – FFLCH; Universidade Federal do Rio de Janeiro; Universidade Estadual do Rio de Janeiro; Fundação Biblioteca Nacional; Universidade Estadual do Amazonas; Universidade Estadual da Paraíba; Universidade do Algarve – Campus Gambelas (Portugal); e Universidade de Lisboa (Portugal). Ademais, foram também consultados diversos itens da Universidade Estadual de Campinas via Comutação Bibliográfica (COMUT).

Obras de Raul Pompeia

• Edições cotejadas d'*O Ateneu*

As edições do romance têm tido um percurso acidentado de estabelecimento do texto literário. Concordamos com a afirmação de Afrânio Coutinho de que exista, basicamente, três matrizes de variações: (A) a da primeira edição de 1888, publicada pela tipografia da *Gazeta de Notícias*, mais desatualizada e hoje de interesse puramente histórico ou genético; (B) a das provas deixadas pelo autor à Livraria Francisco Alves no ano de sua morte, em que o texto original aparece refundido em diversos aspectos;[1] e (C) a da segunda edição de 1905, publicada pela Livraria Francisco Alves e impressa pela Tipografia Aillaud, dita "definitiva", mas com diversas alterações em relação à (B). Ainda com Afrânio Coutinho, julgamos que a mais escorreita seja a matriz (B), mais próxima à intenção final do escritor, muito modificada na matriz (C).[2] Assim,

1 Infelizmente, essa edição permanece incompleta. As páginas de número 54 e 56 dessa edição estão, ainda hoje, extraviadas.

2 Afrânio Coutinho atribui a isto o trabalho desastrado de revisão do texto pelos correspondentes da livraria em Portugal.

tomamos como base para nossos estudos a edição das *Obras* de Pompeia, em que todas essas questões aparecem devidamente discutidas e apontadas. Não obstante, há outros estabelecimentos do texto a partir de (B), como os de Francisco Maciel da Silveira (Cultrix, 1976) e de Therezinha Bartolo (Francisco Alves, 1976), que preferimos, todavia, dispensar, pela aproximação maior com (C). Para fins de exposição, classificaremos as diferentes edições do romance segundo a rubrica de Coutinho (A, B, C), sempre com vistas ao texto-base utilizado.

A.

POMPÉIA, R. *O Atheneu:* edição fac-similar. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1995.

B.

POMPÉIA, R. *O Ateneu*. Cotia: Ateliê, 1999.

______. *O Ateneu*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

______. *O Ateneu*. São Paulo: Cultrix, 1976.

______. *O Ateneu*. São Paulo: Penguin Classics – Companhia das Letras, 2013.

______. *O Ateneu*. *As joias da coroa*. São Paulo: Scipione, 1995.

______. *Obras de Raul Pompeia: O Ateneu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC; Fename, 1981, v.2.

C.

POMPÉIA, R. *O Ateneu*. Brasília: Senado Federal, 2008.

______. *O Ateneu*, 5.ed. Jaraguá do Sul: Avenida, 2009.

______. *O Ateneu*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

______. *O Ateneu*. 4.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, s.d.

______. *O Ateneu*. Rio de Janeiro: Três, 1973.

______. *O Ateneu*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

______. *O Ateneu*. São Paulo: Ática, 1970.

______. *O Ateneu*. 18.ed. São Paulo: Ática, 1998.

______. *O Ateneu*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

______. *O Ateneu*. 2.ed. São Paulo: FTD, 1992.

______. *O Ateneu*. São Paulo: O Estado de S. Paulo; Klick, 1997.

______. *O Ateneu*. São Paulo: Paulus, 2005.

______. *O Atheneu (Chronica de saudades)*, 2.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1905.

• Edição completa das obras do autor

COUTINHO, A. (Org.). *Obras de Raul Pompéia:* Novelas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC; Fename, 1981, v.1.
Primeiro volume da atualmente mais autorizada edição das obras de Pompeia, que consta, além das novelas Uma tragédia no Amazonas *e* As joias da Coroa*, de uma introdução geral do organizador com a talvez mais completa bibliografia (ainda que desatualizada, vista a data da edição) da fortuna crítica do autor, absolutamente indispensável a qualquer pesquisador. No momento, Eduardo de Faria Coutinho está compilando os textos, reunidos no CEAC da UFRJ (antigo OLAC), para uma futura publicação.*

______. *Obras de Raul Pompéia:* O Ateneu. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC; Fename, 1981, v.2.
*Como expusemos mais acima, ainda que não seja propriamente uma edição crítica do romance, trata-se hoje da edição mais autorizada d'*O Ateneu*, constando de um trabalho atento do organizador de comparação entre a primeira edição da* Gazeta de Notícias*, o códice de provas entregue por Pompeia à Livraria Francisco Alves e a segunda edição do romance, de 1905 (Francisco Alves – Aillaud). O códice, texto-base da edição, pode ser consultado no CEAC – UFRJ.*

______. *Obras de Raul Pompéia:* contos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC; Fename, 1981, v.3.
Compilação dos contos do autor, com estudos do organizador e de Eugênio Gomes. Há inclusive os contos da série "Microscopica" (Microscópicos), bem como da seção "Pandora", "Arabescos" etc.

______. *Obras de Raul Pompéia:* Canções sem metro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC; Fename, 1982, v.4.
Acreditamos que também se trate da edição mais autorizada dos poemas em prosa do autor, contando com, além da compilação original de 1900 (publicada pela Tipografia Aldina e, mais tarde, pela Casa Mandarino), diversas outras versões dos mesmos poemas, publicadas em jornais e revistas da época. Há quatro textos introdutórios – do organizador, de Rodrigo Octávio, Coelho Netto e Venceslau de Queirós, além de um noticiário final com o impacto da publicação dos poemas na imprensa. Infelizmente, um estudo mais detido das diferenças estilísticas e semânticas daquelas diferentes versões dos poemas, em sua totalidade – que provaria ser riquíssimo – ainda está por ser feito.

COUTINHO, A. (Org.). *Obras de Raul Pompéia:* escritos políticos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC; Fename, 1982, v.5.
Compilação cronológica dos escritos políticos do escritor em que é possível observar três fases de seu pensamento republicano: uma primeira radical (1880 a 1884), de tom panfletário e acadêmico; uma segunda moderada (1885 a 1887), de tom jurídico e destinada às elites, aparentemente fiada no movimento natural de transformação social; e uma terceira visionária, de denúncia das estruturas do favor na política brasileira, e de maior rebuscamento estilístico. A síntese do pensamento político do escritor, todavia, pode ser detectada nos textos A propósito de construções navais *e* Carta ao autor das Festas Nacionais.

______. *Obras de Raul Pompéia:* crônicas I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC; Fename, 1982, v.6.
Primeiro volume das crônicas de Pompeia, constando de uma introdução do organizador sobre o histórico do gênero no país. Crônicas de 22 jul. 1888 a 17 nov. 1889 do Diário de Minas*, intituladas "A vida na Corte". Basicamente, é possível observar certo padrão nas crônicas em questão, onde, após um breve comentário sobre acontecimentos cotidianos, segue-se uma discussão da vida política e artística da Corte, passando por críticas à Monarquia e à escravidão, concertos, homenagens a artistas etc. Ocasionalmente, há uma resenha final de obras literárias então recentes.*

______. *Obras de Raul Pompéia:* crônicas II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC; Fename, 1983, v.7.
Segundo volume das crônicas do autor constando das seções: "Crônica fluminense", "Uma seção", "De tudo", "Pandora", "Aos Domingos" e "Notas fluminenses". O período coberto é bastante extenso, e vai de 1880 a 1894, por jornais como o Jornal do Comércio, O Estado de S. Paulo *etc. Destaque para a seção "Pandora", de inegável importância para qualquer estudo do pensamento estético de Pompeia.*

______. *Obras de Raul Pompéia:* crônicas III. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC; Fename, 1983, v.8.
Terceiro volume de crônicas, com as seções "Da Capital" (continuação de "A vida na Corte" após a Proclamação da República) e "Cavaqueando", além de crônicas diversas, datando desde o período de estudos do autor no Colégio D. Pedro II até contribuições para a Revista Brasileira *do ano de seu suicídio.*

COUTINHO, A. (Org.). *Obras de Raul Pompéia:* crônicas IV. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC; Fename, 1983, v.9.
Último volume de suas crônicas, abrangendo os textos publicados de 1890 a 1892 no Jornal do Comércio *(seção "Lembranças da semana"). Nota--se uma preocupação cada vez maior com a política, que logo viria a desencadear os acontecimentos funestos posteriores (duelo com Bilac, exoneração da BN e suicídio).*

______. *Obras de Raul Pompéia:* miscelânea, fotobiografia. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal de Angra dos Reis, 1991, v.10.
Último volume das obras de Pompeia, publicado pela Prefeitura Municipal de Angra dos Reis (e talvez por isso de circulação menor que os demais volumes, sendo hoje obra rara, ainda que recente). Trata-se possivelmente do número mais importante para o estudo da estética do escritor, pois consta de sua crítica literária e artística, suas correspondências, seu caderno de notas e pensamentos íntimos, além de textos esparsos, mas não menos importantes, como Cartas para o futuro *e* A mão de Luís Gama. *Há ainda uma valiosa fotobiografia do autor, seus desenhos e caricaturas de jornal, ilustrações a livros e teses de amigos etc.*

Fortuna crítica

• Biografias, memórias e artigos sobre Raul Pompeia

ABREU, J. C. Tipos e tipões: Raul Pompéia. *Autores e livros*, Rio de Janeiro, n.19, p.415, 1941.
Breve síntese da personalidade de Pompeia como a de um "talento ultra-trágico".

______. Raul Pompéia. In:______. *Ensaios e estudos (crítica e história):* 1ª série. Rio de Janeiro: Sociedade Capistrano de Abreu; Briguiet, 1931, p.237-41.
*Texto influente na fortuna crítica d'*O Ateneu *onde se veiculam em poucas linhas afirmações como a do "talento ultratrágico" do escritor, seu "gosto marcial" pela vida, e o desenvolvimento "estético e parnasiano" de sua obra. A par do depoimento de Rodrigo Octávio, é talvez o maior testemunho pessoal de convívio com Pompeia.*

ALVES, H. L. O conspirador da abolição. In: SCHMIDT, A. *O canudo (Raul Pompéia em São Paulo)*. São Paulo: Clube do Livro, 1963, p.77-82.
Elogio da luta abolicionista de Pompeia, causada – na linha interpretativa de Mário de Andrade, também elogiado e repetido – pela forte impressão de revolta e de angústia deixada em si já nos primeiros anos de vida, na fazenda dos avós escravocratas.

ARARIPE JR., T. A. A ascendência republicana: a questão do Nativismo. In:______. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1963, v.3, p.106-10.
Discussão sobre os primeiros dilemas econômicos da República, com citação dos argumentos de Pompeia em Carta ao autor das Festas Nacionais, *além de elogio à sua postura política verdadeiramente nativista.*

ARAÚJO, C. S. A cintilante amargura de Raul Pompéia. *Academia Carioca de Letras: Cadernos*, Rio de Janeiro, n.23, p.91-104, 1960.
Palestra em que se defende o valor biográfico da obra de Pompeia e se recomenda "um estudo psiquiátrico do escritor", para melhor compreensão de ambos. O próprio suicídio do romancista é visto como uma "big promoção do interesse pela leitura do Ateneu*".*

BLAKE, A. V. A. S. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1970, v.7, p.99-100; 422.
Breve resumo da vida e obra de Pompeia, com destaque para sua atividade abolicionista ao lado de Luís Gama. Há uma curiosa entrada a respeito das Canções sem metro, *em que é vista sumariamente como "uma imitação dos poemas em prosa de Baudelaire."*

BRAGA, R. Raul Pompéia, o caifás. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, p.210-4, maio 1936.
Escrito a propósito da biografia então recentemente lançada de Eloy Pontes, trata-se de um encômio à personalidade de Pompeia.

BROCA, B. *Raul Pompéia*. São Paulo: Melhoramentos, s.d.
Embora conste da biografia do escritor, o capítulo sobre O Ateneu *destaca sua independência em relação à personalidade de Pompeia. Mais à frente, entretanto, em meio a um levantamento de elementos da obra, destaca-se que "Sérgio identifica-se evidentemente com Raul Pompeia".*

CAPAZ, C. *Raul Pompéia:* biografia. Rio de Janeiro: Gryphus, 2001.
Trata-se da mais completa biografia de Pompeia, onde estão compilados desde trechos raros de sua obra (como a página original de abertura d'O

Ateneu*) até pensamentos e cartas pessoais elucidativas de diversos períodos obscuros de sua vida (como o desentendimento com Olavo Bilac). Ao contrário da biografia de Eloy Pontes, que é igualmente – ou até mais, por certo – rica em documentos, há a devida referência às fontes consultadas, diferencial que depõe em seu favor.*

CARVALHO, R. O mais poeta dos naturalistas brasileiros. *Autores e livros*, Rio de Janeiro, n.19, p.410, 1941.
Compreensão da excelência lírica do suposto naturalismo de Pompeia a partir da "fatalidade de causas remotas" e da sensibilidade aguda do romancista.

______. O Naturalismo – A prosa: o romance e o conto. In:______. *Pequena história da literatura brasileira*. 9.ed. Rio de Janeiro: Briguiet, 1953, p.310-9.
Elogio do escritor e também, en passant, *d'*O Ateneu, *como exemplos de um pensamento "original e inquieto", de um caráter verdadeiramente poético, único etc.*

CORRÊA, R. A. *Raul Pompéia*. São Paulo: Ícone, 2010.
Biografia coesa do escritor, em que se salienta, como na dissertação anterior, sua militância e representatividade política.

COSTA, S. C. Resposta do Sr. Sérgio Corrêa da Costa. In: ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Discursos acadêmicos (1996-2011).* Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2011, t.7, p.469-83.
Resposta ao discurso de posse de Evanildo Bechara, em que, a par dos encômios de praxe aos acadêmicos da cadeira 33, consta uma comparação entre Pompeia e Domício da Gama, tidos como antípodas um do outro. Sobre a personalidade de Pompeia, repete-se o que afirmou Lúcio de Mendonça em sua resposta a Domício.

COUTINHO, A. Introdução. In:______ (Org.). *Obras de Raul Pompéia:* crônicas I. Organização e notas de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC; Fename; Olac, 1982, v.6, p.13-36.
Série de informações biográficas e contextuais a respeito do autor, seguida dos critérios editoriais empregados na edição das Obras *de Pompeia e de uma vasta bibliografia passiva, que nos serviu de guia para a consulta do acervo crítico no CEAC (antigo Olac).*

FILGUEIRA, F. Raul Pompéia. *Autores e livros*, Rio de Janeiro, n.19, p.416, 1941.
Breve nota, em que se considera o escritor possivelmente como um gênio.

FLEUISS, M. Raul Pompéia. *Letras brasileiras*, Rio de Janeiro, n.19, p.8-9, 1944.
Reafirmação do relato de Fernandes Filgueira, com novos elogios à figura do romancista.

FILHO, A. Apresentação. In: BIBLIOTECA NACIONAL. *Exposição comemorativa do centenário do nascimento de Raul Pompeia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1963. p.7.
Apresentação geral e sumária da exposição sobre o escritor, em tom elogioso à sua figura e centralidade na literatura brasileira.

GAMA, D. Discurso de posse do Sr. Domício da Gama. In: ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Discursos acadêmicos (1897-1919)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2005, t.1, v.1-4, p.49-57.
Discurso inaugural de posse da cadeira 33 (cujo patrono é Pompeia), e em que se faz um vasto elogio da obra e da pessoa de Pompeia a partir de depoimentos pessoais, com ênfase nas Canções sem metro*, que seria sua maior obra, e na "teoria das vibrações" aí representada. Quanto a* O Ateneu*, refuta a ideia corrente de "um monumento de ódio que se vinga", e aponta sua riqueza estilística e comprometimento social (através da caricatura) como marcas da grandeza estética e universalismo do autor. Resta, todavia, apurar qual a natureza dessa "ideia corrente" de vingança no romance já em 1897, quando da fundação da ABL. Paralelamente, uma aproximação mais aprofundada do diálogo entre a obra de Domício da Gama e a de Raul Pompeia, é lícito destacarmos, que provaria ser riquíssima, ainda está por ser feita.*

GOMES, E. O lado marcial de Pompéia. In:______. *Visões e revisões*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958, p.224-30.
Sobre o gosto marcial de Pompeia pelo combate e pelo garbo militar, a sugerir "um narrador épico em férias" na grande parte de suas obras. Destaque para trechos exemplares de Clarinha das pedreiras *e* O Ateneu.

______. Pompéia e a eloquência. In:______. *Visões e revisões*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958, p.239-47.
Do apreço impressionista pela eloquência cultivado por Pompeia, contando com depoimentos de Nestor Victor e Francisca de Basto Cordeiro. O crítico relembra trechos da seção "Pandora", em que a eloquência figura para o escritor como sinônimo de arte.

GOMES, E. Pompéia e a métrica. In:______. *Visões e revisões*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958, p.231-8.
*Sobre a aversão de Pompeia pela métrica na produção de textos excessivamente corrigidos e refeitos (*Canções sem metro*). Há exemplos d'*O Ateneu *como prova da maestria de sua prosa mais vertiginosa e espontânea.*

______. Um inédito de Raul Pompéia. In:______. *Prata da casa*: ensaios de literatura brasileira. Rio de Janeiro: A Noite, 1953, p.113-6.
Discutido no corpo do texto.

JAF, I. *Onde fica o Ateneu?* São Paulo: Ática, 2005.
*Narrativa de caráter didático em que se apresenta um detetive particular em busca da localização exata do Ateneu de Aristarco, retomando alguns episódios da vida de Pompeia como reforço à intenção geral do livro: claramente, a de incentivar a leitura d'*O Ateneu.

LIMA, H. Escritores caricaturistas. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, n.7, p.207-24, 1957.
Discussão breve a respeito da verve caricatural de Pompeia, contraposta à de Machado e Alencar, constando de algumas de suas caricaturas mais famosas, como a da Via crucis *do* Diário de Campinas.

MAGALHÃES, A. Elogio de Raul Pompéia. *Revista da Academia Fluminense de Letras*, Niterói, n.3, p.25-9, 1950.
Discurso de posse de Adelino de Magalhães em que se defende o estudo da obra de Pompeia através de seu temperamento, definido como "moderado" e tipicamente fluminense. Nessa chave de leitura, O Ateneu *é, para si, e sem mais, "a epopeia do internato brasileiro". É lícito destacar que, na ocasião, a cadeira à qual fora eleito Magalhães tinha por patrono o próprio Pompeia, e que sua ficção é tida por diversos críticos como exemplo de prosa impressionista brasileira, o que fornece subsídios (em parte) à classificação "impressionista" d'*O Ateneu.

MAGALHÃES, F. Recepção do Sr. Fernando Magalhães. In: ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Discursos acadêmicos (1920-1935)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2006, t.2, p.451-62.
Discurso de posse da cadeira 33 (1926), em que se faz, como de praxe, um encômio às figuras de Pompeia de Domício da Gama. A resposta de Medeiros e Albuquerque, todavia, versa apenas sobre Domício e Magalhães, no mesmo tom laudatório e de depoimento pessoal.

MAGALHÃES, V. Raul Pompéia. *Revista da Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro, n.14, p.99-101, 1920.

Apreciação positiva das obras iniciais do escritor, Uma tragédia no Amazonas *e* Microscópicos*, seguida de ironias ao julgamento crítico de Sílvio Romero.*

MAGALHÃES JR., R. Demissão e prisão de Bilac. In:______. *Olavo Bilac e sua época*. Rio de Janeiro: Americana, 1974, p.146-55.
Embora se trate de uma biografia de Bilac, e não de Pompeia, há informações curiosas acerca do duelo malsucedido de ambos no Capítulo 16, em que se fornece uma versão bastante diversa dos fatos daquelas de Eloy Pontes e Camil Capaz. Em suma, a agressão de Bilac figura como um descuido involuntário, e a de Pompeia, como de natureza mais acerba e vingativa (valendo, obviamente, o contrário na versão dos biógrafos mencionados, com algumas diferenças menores; uma versão semelhante dos fatos pode ser encontrada em Sousa Rocha).

MENDONÇA, L. Resposta do Sr. Lúcio de Mendonça. In: ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Discursos acadêmicos (1897-1919)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2005, t.1, v.1-4, p.59-62.
Resposta laudatória ao discurso de posse de Domício da Gama, em que se elogia a figura de Pompeia, "um como irmão mais moço dos irmãos Goncourt", a partir de saudosos depoimentos pessoais.

MONIZ, H. Raul Pompéia. In:______. *Vultos da literatura brasileira:* 1ª série. Rio de Janeiro: Marisa, 1933, p.121-31.
Breve levantamento de momentos da vida do escritor – sua atividade na imprensa, na campanha abolicionista etc. – em que se lamenta a ausência de um estudo definitivo de sua obra.

MOREIRA, V. M. Pompéia nas orlas da eternidade. In:______ (Org.). *Crônicas do Rio:* Raul Pompéia. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1996, p.9-13.
Breve apresentação das crônicas de Pompeia em que se faz uma exposição da vida conturbada e da forte personalidade artística do escritor, passando, de modo um tanto ufanista, pelos ambientes do Rio de Janeiro.

NETO, A.-A. A dignidade política em Raul Pompéia. *Autores e livros*, Rio de Janeiro, n.19, p.410, 1941.
Elogio do caráter democrático de Pompeia, a par da reprodução de observações de Eloy Pontes.

NETTO, C. *Páginas escolhidas*. Rio de Janeiro: Vecchi, 1954, p.58.
Síntese de lembranças pessoais, versando sobre os anos comuns de estudo na Faculdade de Direito de São Paulo.

NEVES SOBRINHO, F. Uma recordação de Raul Pompéia. *Autores e livros*, Rio de Janeiro, n.19, p.416, 1941.
Lembrança pessoal de convívio com o escritor, por ele visto na ocasião como um "animador desanimado".

NOTÍCIAS sobre Raul Pompéia. *Autores e livros*, Rio de Janeiro, n.19, p.401, 1941.
*Levantamento biográfico de praxe e comparação do pessimismo do escritor à figura de Franco, mártir d'*O Ateneu.

OCTÁVIO, R. *Minhas memórias dos outros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1978, 2v.
Depoimento pessoal sobre seu convívio com Pompeia de grande importância para a recepção crítica de sua obra. Além de confirmar a existência de um romance inacabado, e logo extraviado, de título Agonia *(que seria uma recriação d'*O Ateneu *sob uma perspectiva narrativa feminina), o autor menciona uma suposta deformação sexual do escritor, que mais tarde viria a corroborar, via Mário de Andrade, a equiparação d'*O Ateneu *a uma vingança pessoal.*

PEREZ, R. O mundo de Raul Pompéia. *Leitura*, Rio de Janeiro, n.70-71, p.12-6, 1963.
Reportagem sobre a vida de Pompeia, constando de depoimentos valiosos de familiares (que infelizmente não constam das biografias do escritor).

PONTES, E. *A vida inquieta de Raul Pompéia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.
*Biografia clássica do escritor, riquíssima em documentos e depoimentos da época, mas infelizmente sem a devida referência bibliográfica aos textos consultados (que, na época, estavam sob a guarda de Eloy Pontes; mais tarde, seriam passados a Afrânio Coutinho). É talvez o texto de maior repercussão e influência de toda recepção crítica d'*O Ateneu*: além de constar da bibliografia de inúmeros estudos, e constituir o mote das leituras de Mário de Andrade, Olívio Montenegro, Rubem Braga etc., contribui também com as primeiras observações de cunho psicanalítico sobre o romance. Para o autor, trata-se de uma "quase autobiografia" de Pompeia, que traz o "fenômeno de transferência" de seu complexo de Édipo nas figuras de Ema e Ângela.*

RIBEIRO, J. Dois artigos... sobre Raul Pompéia. *Autores e livros*, Rio de Janeiro, n.19, p.402, 1941.
Do efeito do suicídio do escritor sobre si, quando de uma estadia em Berlim.

RICARDO, C. *A poesia na técnica do romance*. Rio de Janeiro: MEC, 1953.
Informação en passant *acerca do escritor, em que o considera como "nosso primeiro exemplo de lirismo conscientemente adotado na técnica de expressão romanesca". Mais especificamente, seu lirismo encontra-se atrelado, para o autor, a um "realismo lírico", de que também dá testemunho a obra de Aluísio de Azevedo.*

ROCHA, S. O fim trágico de Raul Pompéia. *Aconteceu*, Rio de Janeiro, ano X, n.115, p.8-11; 20, jun. 1963.
Escrito a propósito do centenário de nascimento do escritor, trata-se de uma exposição dos momentos finais e dramáticos de sua vida, com depoimentos de contemporâneos etc. Há referências a diversos nomes de sua fortuna crítica.

SCHMIDT, A. *O Canudo (Raul Pompéia em São Paulo)*. São Paulo: Círculo do Livro, 1963.
Visão romanceada dos estudos de Pompeia na Faculdade de Direito de São Paulo, com ênfase em sua militância abolicionista, via Luís Gama. A par da contribuição de Sílvio Fiorani em Invenção de Ariel – *romance que se vale de elementos da biografia do escritor para sua própria trama – trata-se possivelmente da única biografia romanceada de Pompeia (feitas as ressalvas à parcialidade mais ou menos literária de seus biógrafos: Pontes, Capaz, Broca etc.).*

TEIXEIRA, I. Raul Pompéia: entre a arte e a política. In: POMPÉIA, R. *O Ateneu*, 18.ed. São Paulo: Ática, 1998, p.1-20.
Discussão da obra como "um belo espécime para o entendimento do caráter do seu criador", sendo não obstante uma miniatura da sociedade da época. Destaque para a presença formalmente renovadora em nossa prosa da écriture artiste.

VERÍSSIMO, É. *Breve história da literatura brasileira*. 3.ed. São Paulo: Globo, 1996.
Apresentação do escritor como diverso de seus contemporâneos em estilo e personalidade, dono de um caráter inquieto e atormentado, mas que proporcionou a escrita de "um dos dez melhores livros brasileiros de todos os tempos".

• Estudos de caráter biográfico d'*O Ateneu*

ALMEIDA, H. Raul Pompéia diante da crítica psicanalítica. *Revista das Academias de Letras*, Rio de Janeiro, n.76, p.15-22, 1970.

Dando continuidade à leitura psicanalítica de Artur de Almeida Torres, o autor afirma ser O Ateneu *a projeção integral da personalidade de Pompeia, e Sérgio, a encarnação de seus dramas domésticos com seu pai. Assim, os embates com Aristarco simbolizam um Complexo de Édipo latente, e o incêndio do colégio, a impossibilidade de concretização sexual com a mãe (Ema), o que "só se justifica num cérebro amargurado por paixões mórbidas".*

AMADO, J. Raul Pompéia vivíssimo. *Boletim de Ariel*, ano 5, n.5, fev. 1936.
*Defesa da personalidade combativa e socialmente engajada de Pompeia, seguida do comentário infeliz de que não se deve mais falar n'*O Ateneu*, sendo obra já do conhecimento de todos.*

AMORA, A. S. Era nacional: época do Realismo (1868-1893): romance e conto. In:______. *História da literatura brasileira.* 4.ed. São Paulo: Saraiva, 1963, p.100-17.
No que diz respeito especificamente a Pompeia, trata-se de um breve esboço da vida e obra do romancista, em que se aponta o fundo biográfico dos anos passados dolorosamente no Colégio Abílio como ponto de partida da criação ficcional.

ANDRADE, M. *Aspectos da literatura brasileira.* 6.ed. São Paulo: Martins, 1978.
Discutido no corpo do texto.

ARARIPE JR., T. A. *O Ateneu* e o romance psicológico. In: BOSI, A. (org.). *Araripe Júnior:* teoria, crítica e história literária. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1978, p.145-95.
Discutido no corpo do texto.

BRASIL, A. Atualidade de *O Ateneu*. In:______. *A técnica da ficção moderna*. Rio de Janeiro: Nórdica; Brasília: INL, 1982, p.128-30.
Em seguida a uma breve revisão do critério editorial de algumas edições do romance, em que se elogia a apuração do texto feita por Therezinha Bartholo, e às indicações sumárias sobre o suposto impressionismo da obra, o autor resume sua leitura biográfica ao afirmar: "Retratando o pequeno Sérgio, estava Raul Pompeia retratando a si mesmo". Encerra-se a discussão com elogios à obra e ao escritor.

CASTRIOTO, H. Raul Pompéia, predecessor de Freud. *Revista da Academia Fluminense de Letras*, Niterói, n.1, p.139-43, 1949.

Observando por detrás do protagonista Sérgio Alves [sic] o próprio Pompeia, bem como seus dramas em relação à sociedade brasileira da época, o crítico assinala no romancista um predecessor de Freud, e destaca para tanto trechos dos discursos do Dr. Cláudio.

COUTINHO, A. Introdução: Raul Pompéia, Político. In:______ (Org.). *Obras de Raul Pompéia:* escritos políticos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC; Fename, 1982, v.5, p.11-20.
Exposição do pensamento político do escritor em paralelo à sua biografia, como forma de elucidar sua paixão teórica – e não partidária (apesar do que faria supor seu jacobinismo) – pela política.

EDMUNDO, L. Recepção do Sr. Luís Edmundo. In: ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Discursos acadêmicos (1936-1950)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007, t.3, p.761-75.
*Discurso de posse da cadeira 33 (1944), em que se faz, como de praxe, o elogio dos acadêmicos anteriores. No que diz respeito a Pompeia, fala brevemente de sua personalidade combativa e aponta n'*O Ateneu *"o drama da adolescência do escritor", "mais livro de memórias que romance", do tempo do Colégio Abílio. O autor destaca algo de injusto na figura de Aristarco-Abílio, referindo para tanto a própria convivência amena com o famoso pedagogo. A resposta ao discurso, de autoria de Viriato Correia, versa especificamente sobre a obra de Luís Edmundo.*

FARIA, M. T. Raul Pompéia: o ecletismo na literatura brasileira. In: POMPÉIA, R. *O Ateneu*. Porto Alegre: L&PM, 1999, p.3-8.
Leitura panorâmica do romance em que, apesar de serem elencados diversos elementos fundamentais da obra – caráter memorialístico, centralidade do narrador etc. –, há uma posição claramente biografista de interpretação, em que "Sérgio é Pompeia" e "o Ateneu é o Colégio Abílio". Evoca-se o conceito de microcosmo apenas enquanto expressão dos ideais republicanos de Pompeia, e por duas vezes menciona-se sua "vingança" pessoal como ponto de partida para a criação ficcional.

GOMES, E. A sátira da oratória n'*O Ateneu*. In:______. *Visões e revisões*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958, p.248-56.
Apontamento de alguns mecanismos empregados no romance para crítica da oratória (e não da eloquência) oitocentista, com destaque para as figuras de Cláudio e Sérgio, representativas de duas faces de Pompeia – a de orador e a de artista plástico. Dentre os mecanismos citados, estão: a festa de encerramento do ano letivo; Venâncio-Aristarco-Nearco; os alexandrinos e hemistíquios nasais do Dr. Ícaro do Nascimento etc.

GUERRA, J. A. *Enigmas de Raul Pompéia*. Brasília: Academia Brasiliense de Letras, 1976.

*Apesar de fazer diversas críticas, no início de seu ensaio, à crítica de viés biográfico d'*O Ateneu*, o autor, a partir do depoimento de Graciliano Ramos à figura de Abílio César Borges, recai na discussão do temperamento de Pompeia, figura "extremada em tudo".*

LINHARES, T. *Raul Pompéia*. Rio de Janeiro, Livraria Agir, 1957.

Estudo da obra, na esteira de Mário de Andrade, como reflexo dos sentimentos pessoais de vingança do escritor, cujo valor literário deriva da feliz coincidência de tal problema pessoal ao tema do internato, "viveiro de ressentidos". Classifica-se o romance, conseguinte à representação unilateral das personagens, como das mais legítimas naturalistas.

LUCAS, F. As várias faces de Raul Pompéia e *O Ateneu*. *Remate de Males*, Campinas, n.15, p.13-30, 1995.

*Estudo curioso justamente pela inversão que faz da leitura revisionista do texto: levantando diversos elementos presentes na obra – a riqueza estilística, a confluência entre diferentes esferas da enunciação, o caráter memorialístico do texto, as ideias estéticas do Dr. Cláudio etc. –, há uma indecisão sobre qual via a ser tomada para sua análise, e um retorno à personalidade de Pompeia, eixo imediatamente comum a todas essas questões ("*O Ateneu *engloba divagações éticas, estéticas, políticas e filosóficas. [...]* O Ateneu*, por isso, não se liberta dos avatares biográficos de Raul Pompeia").*

MONTENEGRO, O. *O romance brasileiro*, 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

Discutido no corpo do texto.

MORAES, C. D. Raul Pompéia e o amor próprio. In:______. *Realidade e ficção*, Rio de Janeiro: MEC, 1952, p.23-43.

Para o autor, a personalidade artística de Pompeia decorre de um transtorno psicológico esquizoide, e O Ateneu*, de um "coração que não perdoa".*

OITICICA, R. *Os últimos passos de Raul Pompéia. E tudo acabou com um fim brusco de mau romance:* Raul Pompéia, *O Ateneu*. Disponível em: htttp://leiabrasil.org.br/old/violência/pompeia_ricardo.htm. Acesso em: 19 fev. 2012.

Breve aproximação entre o drama do escritor e aquele do "Serginho do romance", que, numa "mórbida relação entre autor e criatura", acabaram por eliminar-se.

PICANÇO, A. T. Raul Pompéia e a teoria sobre as ideias recalcadas. In:______; PICANÇO, M. *O direito subjetivo e a intuição jurídica. Raul Pompéia e a teoria sobre as ideias recalcadas.* Rio de Janeiro: Dinigraf, s.d., p.11-9.

*A discussão do autor não se enquadra exatamente em uma leitura biográfica d'*O Ateneu*, posto que não exista uma equiparação entre o drama de Sérgio e o de Pompeia. Contudo, entende-se pelo internato o retrato do Colégio Abílio, bem como por Aristarco, o de Abílio, índices evidentes de um nivelamento maior entre vida e obra. A tese central, contudo, é a de que Pompeia antecipou a psicanálise, ou "a teoria das ideias recalcadas de Sigmund Freud", em diversos aspectos, como nas descrições de Ema e dos sonhos de Sérgio.*

PIRES, H. Duas portas que se abrem. In: SCHMIDT, A. *O Canudo (Raul Pompéia em São Paulo)*. São Paulo: Círculo do Livro, 1963, p.7-9.

Apresentação do volume em que se afirma brevemente ser O Ateneu *um livro de reminiscências do escritor, espécie de "sátira ao Colégio Abílio".*

RAMOS, M. L. *Psicologia e estética de Raul Pompéia*. Belo Horizonte, 1957. [Tese apresentada a concurso para a cátedra de Literatura Brasileira, da Faculdade de Filosofia da Universidade de Minas Gerais.]

*Primeira tese acadêmica da obra de Pompeia, em que se entende pelo romance, na terceira parte do livro, a "catarse" e a autobiografia do escritor. Para a autora, trata-se de uma "confissão patética do neurótico, da criança que se recusou a aceitar a realidade". Apesar de certa truculência no trato d'*O Ateneu *(assim como, nas outras partes, das* Canções sem metro *etc.), a autora afirma ser ele o primeiro romance poético de nossa literatura, e sugere elementos em si comuns com o realismo mágico.*

REGO, José Lins do. Raul Pompéia. In:______. *Conferências no Prata*. Rio de Janeiro, CEB, 1946, p.47-80.

Estudo biografista do romance em que o drama de Pompeia se equivale àquele do menino de cachos do romance, e cujo valor literário deriva da inauguração pelo escritor de um território então inexplorado pela literatura brasileira – o menino e os dramas da infância.

ROIG, A. *O Ateneu* de Raul Pompéia ou o "*huis clos*" no romance. In:______. *Modernismo e realismo:* Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Raul Pompeia. Rio de Janeiro: Presença, 1981.

*Interpretação do romance como "*huis clos *existencial permanente", i.e., como espaço opressivo e fechado em si mesmo, constituído pelos dramas pessoais de Pompeia-Sérgio.*

ROMERO, S. *História da literatura brasileira*. 4.ed. São Paulo: José Olympio, 1949, v.5, p.1767-9.
*Compreensão sucinta d'*O Ateneu *como exemplo acabado e consciente de romance naturalista, tendo como ponto de partida a cultura vasta de seu escritor, "o mais culto de seus pares do Brasil".*

SODRÉ, N. W. *História da literatura brasileira*. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964, p.502.
Em um breve parágrafo, o crítico afirma estar o romance isolado dos demais na literatura brasileira por conta de uma "grave crise de sensibilidade", que o afasta da prosa naturalista da época. Por conta dessa extensão reduzida, torna-se dificultoso incluí-lo em qualquer das três tendências.

SOUZA, G. B. *Reflexos da educação brasileira no século XIX, em* O Ateneu*, de Raul Pompéia*. Guarabira: UEPB, 2011. [Trabalho de Conclusão de Curso.]
Apesar do embasamento teórico em Goffman e Foucault e da declarada intenção de estudo social do romance, há uma íntima dependência das premissas biográficas de sua interpretação. Mais especificamente, para a autora "a narrativa apresenta a fronteira entre a ficção e a realidade, na confusão de vivências entre Sérgio (a personagem) e Raul Pompeia (o autor)". Chega-se mesmo a discutir a grade curricular do Colégio Abílio, pautando-se apenas na seguinte afirmação: "Provavelmente, no colégio O Ateneu o método avaliativo seria o mesmo".

TORRES, A. A. *Raul Pompéia (estudo psicoestilístico)*. Rio de Janeiro: São José, 1972.
Interpretação do romance como "um trabalho de desabafo ruidoso, uma incontida confissão pública", tornada artística somente pelo grande talento do escritor. Neste sentido, entende-se que a figura de Aristarco, as caricaturas dos colegas, o uso simbólico das cores, a narração em primeira pessoa, o emprego do tempo psicológico etc. escondem, respectivamente, seu amor e ódio pelo pai, sua vingança à crueldade da vida, seu desespero íntimo, sua liberdade confessional, sua necessidade de apagar as próprias dores etc. Sugere-se, inclusive, que Pompeia tenha sido "necromaníaco", fascinado pela contemplação e descrição de cadáveres.

______. Raul Pompéia em debate. *Revista das Academias de Letras*, Rio de Janeiro, n.77, p.87-91, 1970.
Em resposta a Horácio de Almeida, o autor assinala seis pontos que merecem ser revisados ou defendidos em sua própria interpretação d'O

Ateneu*: para ele, Pompeia foi alguém afetuoso, embora, de fato, sexualmente frustrado; seu romance – uma forma de vingança inconsciente para com seu pai; Ema, a materialização de seu Complexo de Édipo etc.*

VERÍSSIMO, J. *História da literatura brasileira*. 4.ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1963, v.3. p.244.
Trata-se de um breve comentário em que o romance é visto, à maneira de Sílvio Romero, como "a amostra mais distinta, senão a mais perfeita, do naturalismo no Brasil", por conta do talento superior de Pompeia frente a seus pares.

______. Raul Pompéia e *O Ateneu*. In:______. *Últimos estudos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia; Edusp, 1979, p.133-9.
Escrito a propósito da segunda edição da obra, mas publicado somente em 1979 (o que diminui consideravelmente seu impacto na fortuna crítica). O Ateneu *é entendido nesse estudo como um texto duplamente defeituoso: no plano do conteúdo, pela insignificância do assunto (a vida de um colegial de quinze anos* [sic]*); e no plano da forma, pela falsa suposição de que seja o herói menino do romance que o narre, enquanto quem o faz é o próprio Pompeia, já adulto. Nessa chave de leitura, a principal qualidade do romance advém da personalidade geniosa e genial do escritor, que soube ultrapassar os limites da escola naturalista ao conferir uma série de diferenciais para seu romance: o traço caricatural dos desenhos e das descrições; a discussão teórica subjacente aos discursos do Dr. Cláudio etc.*

• Estudos de caráter social d'*O Ateneu*

ABDALA Jr., B.; CAMPEDELLI, S.Y. Raul Pompéia. In:______. *Tempos da literatura brasileira*. 6.ed. São Paulo: Ática, 1999, p.149-53.
Tendo em vista a natureza abrangente da obra em questão, o capítulo dedicado a Pompeia busca enfatizar as diferentes leituras do romance. Todavia, os autores não se eximem de uma tomada de posição e assinalam o caráter social não apenas do romance, em diversos aspectos interlocutor de sua época, mas da própria narração de Sérgio, "autêntico representante da burguesia: o que implica uma visão 'por dentro' e, ao mesmo tempo, uma denúncia visível, em todos os momentos, na ótica da personagem Sérgio".

ALVES, L. M. S. A. Os castigos corporais na escola nos discursos narrativos nas obras de Machado de Assis, Manoel Antonio de Almeida e Raul Pompéia. In: *III Simpósio de História do Maranhão Oitocentista*, São Luís, p.1-13, jun. 2013. Disponível em: http://www.outrostempos.uema.br/oitocentista/cd/ARQ/32.pdf. Acesso em: 17 dez. 2013.
Levantamento dos castigos físicos representados no romance Pompeia e em outras obras da literatura brasileira com vistas a avaliar a cultura pedagógica oitocentista do país. No que diz respeito especificamente a O Ateneu, *destaca-se a figura do mestre e seu "autoritarismo extremado* [...] *de uma autoridade quase sagrada", com o exemplo de Aristarco.*

ÁRTICO, D. L'enfant *de Jules Vallès* e O Ateneu, *de Raul Pompéia:* do foco narrativo à crítica social. São Paulo: FFLCH, 1983. [Tese de Doutorado.]
Excelente estudo comparado entre O Ateneu *e* L'enfant *que, não entrando no mérito da discussão de Vallès, em muito esclarece a discussão do foco narrativo no romance de Pompeia, embora, tal como o trabalho de Olivier, permaneça infelizmente restrito à circulação acadêmica. Discute-se pausada e aprofundadamente a parcialidade do relato de Sérgio (na esteira dos argumentos de Pacheco e Santiago), e faz-se, de maneira pioneira, um estudo do papel do narratário no romance, a partir das ideias de Gerald Prince. Por fim, classifica-se o romance como "sátira paródica" do Brasil da época (L. Hutcheon).*

BALIEIRO, F. F. *A pedagogia do sexo em* O Ateneu*:* o dispositivo de sexualidade no internato da "fina flor da mocidade brasileira". São Carlos: UFSCar, 2009. [Dissertação de Mestrado.]
Estudo consciente e coeso da significação sexual do romance, transposta para o texto literário na época mediante uma estratégia "hegemônica" de vinculação da homossexualidade "a um meio degenerativo, do qual a personagem principal busca escapar". Há indicações contextuais valiosas, como a informação de que a quebra de texto do último capítulo – que dá início ao incêndio do Ateneu – coincide com a promulgação da Lei Áurea (colhida diretamente dos microfilmes da BN e praticamente ignorada pela fortuna crítica até então).

BERCHO, C. F. Higienismo e educação em *O Ateneu*. In:______. *Higienismo e educação nas páginas de* O Ateneu. São Carlos: UFSCar, 2011, p.73-118. [Dissertação de Mestrado.]

*A rigor, não se trata de uma leitura social do romance, mas sim de uma verificação pura e simples de dados contextuais do Brasil oitocentista (no caso, o discurso médico para as condições de higiene dos colégios da época, as condições precárias do ensino, mesmo após reformas educacionais como as de Leôncio de Carvalho etc.) através d'*O Ateneu. *Há confirmação dos relatos da época com trechos do romance, par a par, o que evidencia o trato puramente documental – e rasteiramente empobrecedor – da análise.*

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1982.
Discutido no corpo do texto.

CAMPOS, K. G. *O Ateneu de Charles Dickens:* sociedade e educação em duas obras literárias do século XIX. Bragança Paulista: Editora da Universidade de São Francisco, 2001.
Estudo comparativo da obra de Pompeia e Dickens (David Copperfield) *em que cada escritor é visto como porta-voz de sua época e contexto particular, principalmente no que tange à pedagogia do Brasil e da Inglaterra oitocentistas. Apesar de certa ênfase demasiada em dados contextuais e biográficos, há diversas observações pertinentes, tais como a presença do método Lancaster em ambos os contextos, a nuança administrativa de um colégio a outro (ou "o poder da violência" de Mr. Creakle diante da "violência do poder" de Aristarco) etc.*

CARVALHO, C. H.; ARAÚJO, J. C. S. Literatura e História: o ensino brasileiro do século XIX refletido pel'*O Ateneu*. *Revista Alpha*, Patos de Minas, n.7, p.240-53, 2006.
Confirmação pura e simples de dados contextuais na obra ficcional mediante o conceito de microcosmo, infelizmente não discutido, senão apenas afirmado – o que talvez se deva à extensão reduzida do artigo.

CARVALHO, C. H.; CARVALHO, L. B. O. *O Ateneu* na perspectiva histórico-educacional brasileira do século XIX. *Linguagens, educação e sociedade*, Teresina, ano 13, n.18, p.54-67, 2008.
*Discussão do romance como documento das práticas pedagógicas da época. Destaca-se a figura de Cláudio, "uma espécie de boneco ventríloquo [usado por Pompeia] para manifestar suas opiniões políticas e literárias", e a figura de Aristarco, para quem o incêndio do colégio pode ser visto "como um prenúncio ou desejo do autor da queda da Monarquia e do banimento do Imperador". A conclusão é programática e repete o propósito documental da análise: "*O Ateneu *é uma escola-ficção, mas entre*

ela e a realidade educacional brasileira, mesmo republicana, certamente não há diferenças significativas, pois a ficção imita a realidade.”

CHAVES, F. L. O “traidor” Raul Pompéia. In:______. *O brinquedo absurdo*. São Paulo: Polis, 1978, p.49-76.
Discutido no corpo do texto.

CORINGA, S. M. G.; MOREIRA, S. A. S.; GOMES, E. A. F. *O Ateneu*: um território marcado pelo *bullying*. *Quipus*, Mossoró, ano 2, n.1, p.47-53, dez. 2012-maio 2013.
Trata-se de um trabalho com vistas à discussão, em sala de aula, do fenômeno bullying, *com verificação direta e linear do mesmo no romance de Pompeia. Neste propósito, indicam-se alguns paralelos, tomados de conceitos teóricos sobre o tema (Fante, Silva): Sérgio como “vítima típica” de* bullying, *indefeso e passivo; Franco como “vítima provocadora”, a partir do episódio da bomba d’agua do colégio etc.*

CORRÊA, R. A. *O Ateneu* e a decadência da monarquia brasileira. In:______. *Literatura e identidade nacional:* Raul Pompéia e os percalços do nacionalismo brasileiro. São Carlos: UFSCar, 2001. [Dissertação de Mestrado.]
Postulando desde o princípio uma análise do elemento social e político do romance, e apoiando-se em diversos nomes de sua fortuna crítica, o autor compreende no internato ficcional (Ateneu) e em sua contraparte factual (Colégio Abílio) duas faces de um mesmo problema: a crise da educação brasileira no século XIX. Para tanto, assinala com propriedade elementos de autenticação histórica do discurso literário, como referências a figuras da época, embates entre monarquistas e republicanos, punições físicas e morais de escravos e alunos, imperialismo europeu etc.

GAGLIARDI, C. Singularidades em Raul Pompéia: o homem, a escola, o romance. In: POMPÉIA, R. *O Ateneu*. São Paulo: Hedra, 2008, p.9-38.
Partindo do conceito de microcosmo, bem como da dualidade de perspectivas trazida pela memória do narrador X protagonista, o autor afirma ser O Ateneu *o maior romance de formação brasileiro, capaz de sintetizar, no movimento narrativo, tanto a transição do menino à fase adulta quanto o drama coletivo da inserção social numa instituição alegórica do Brasil oitocentista.*

GALUCH, M. T. B.; SFORNI, M. S. F. *O Ateneu*: escola da sociedade. *Perspectiva*, Florianópolis, v.10, n.18, p.33-43, 1992.

Balanço ponderado da representação social do romance enquanto microcosmo de sua época, em que o texto serve de ponto de partida para uma discussão mais geral da educação brasileira nos séculos XIX e XX.

JARESKI, L. L. *Distopia e subversão em* O Ateneu*, de Raul Pompéia*. Vitória: UFES, 2005. [Dissertação de Mestrado.]
Interpretação do romance como denúncia de uma ordem utópica estabelecida (distopia), na linha de obras como As nuvens *e* As viagens de Gulliver*, onde a narração de Sérgio equivale a uma subversão do código de conduta do Ateneu, dado à "formação da elite brasileira e [a]o culto à personalidade de Aristarco". Deixa-se, no entanto, infelizmente inexplorada a sugestão valiosa de uma possível classificação do romance como "metaficção biográfica" – o que, na linha de Linda Hutcheon, poderia reordenar toda a recepção crítica da obra.*

JUBRAN, C. C. A. S. *A poética narrativa de* O Ateneu. São Paulo: FFLCH, 1980. [Tese de Doutorado.]
*Estudo em que se faz uma transição interessante, de ordem metodológica: de uma abordagem inicialmente estilística, de análise dos elementos fono-semânticos e sintáticos da obra, relativos à primeira parte da tese, passa-se a discutir, na segunda, o sentido ideológico d'*O Ateneu*, tido como "uma espécie de amostra da estrutura social onde se encaixa". Entre ambos, aponta-se a mediação de uma "técnica especial de introjeção de fatores externos no texto" – os discursos do professor Cláudio –, que abrange desde a teorização estética (primeira parte) até a crítica ao Brasil da época (segunda parte).*

MARTINS, R. A. F. *O Ateneu*: representações da memória e do homoerotismo. *Litteris*, Rio de Janeiro, n.7, mar. 2011.
Apesar do título, o artigo faz uma discussão ampla do romance, em que as questões da memória e do homoerotismo são tratadas no mesmo plano de outras, como a dificuldade de classificação do romance, as preocupações estéticas do escritor, a escrita das Canções sem metro*, parecenças memorialísticas com Proust etc. Todavia, nota-se certa preponderância da significação social do romance sobre as demais, bem como de seu caráter microcósmico, que antecede e orienta as demais questões (memória, homoerotismo) como críticas diversas a aspectos contraditórios da sociedade carioca da época. Destaque para a crítica severa que faz o autor à leitura biografista de Mário de Andrade, motivada, talvez, pela aproximação maior com a interpretação de Lêdo Ivo, citada repetidas vezes.*

MARTINS, W. *História da inteligência brasileira*. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1979, v.4, p.293-301.

Sucinta análise do romance como projeto antiproustiano, voltado não para a recuperação do passado, mas sim para sua destruição: pois entendido o internato como processo indispensável de darwinismo social, resta a Sérgio-Pompeia desmascarar a crença "imbecil" de Aristarco em sua própria instituição, engrenagem de um mecanismo maior. Rejeita-se, todavia, a significação estritamente biográfica do texto.

MISKOLCI, R.; BALIEIRO, F. F. O drama público de Raul Pompéia: sexualidade e política no Brasil finissecular. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.26, n.75, p.73-88, 2011.

Análise da reflexão presente em O Ateneu *sobre a heteronormatividade oitocentista, como "documento importante para a compreensão de como a abjeção foi construída pelo fantasma do efeminamento". Há comparação entre os sentidos da sexualidade no romance e em* As joias da Coroa *(degenerescência da homossexualidade entre os internos X apetites sexuais incestuosos – e, portanto, degenerescentes – do Duque de Bragantina), assim como discussão sobre as origens sociais do drama sexual-social de Pompeia.*

OLIVEIRA, F. Raul Pompéia. In:______. *Literatura e civilização*. Rio de Janeiro: Difel; Brasília: INL, 1978, p.116-8.

*Escrita a propósito do lançamento da edição de Therezinha Bartolo, trata-se de uma discussão das confusões da crítica em classificar o romance, afirmando o vazio de seu rótulo "impressionista" – válido apenas para uma parte de seus recursos estilísticos – e o problema de fundo d'*O Ateneu*: o microcosmo social. Assim, dono de um mosaico de estilos, ele deve ser visto, não obstante, "na categoria da literatura de acusação".*

PROENÇA, I. C. Introdução. In: POMPÉIA, R. *O Ateneu*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s.d.

Ressaltando de início a presença de elementos impressionistas e de emprego psicológico do tempo na obra, o crítico afirma, a partir de Sartre, que O Ateneu *é um romance de "destruição de mitos", que denuncia o patriarcalismo da sociedade brasileira através da figura corruptora de Aristarco (comparável à de José Dias de* D. Casmurro*). Não obstante, ressalva ainda o amargor de Pompeia como origem dos demais aspectos aí presentes, como a caracterização animalesca dos colegas, a sensualidade de Ema, o incêndio do colégio etc.*

REIS, Z. C. Opostos, mas justapostos. In: POMPÉIA, R. *O Ateneu*, 18.ed. São Paulo: Ática, 1998, p.3-8.
Estudo coeso dos elementos do romance em que sugestões valiosas permanecem em aberto por conta de sua extensão reduzida. Situando por binômios, à maneira do pai de Sérgio, os principais elementos de conteúdo e de forma (mundo X luta, tempo da narração X tempo da ação), o autor discute especialmente o "caráter de amostragem" do internato frente ao macrocosmo da sociedade brasileira da época, e destaca o abolicionismo imanente à figura de Jorge, a função crítica e intelectual dos discursos do Dr. Cláudio, as conotações alegóricas dos nomes de Franco e Américo (Velho e Novo Mundo, tal qual mencionado por Leyla Perrone-Moisés) etc.

RIBEIRO, L. G. Memórias de um cárcere escolar: Raul Pompéia e *O Ateneu*. In: POMPÉIA, R. *O Ateneu*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.
Leitura social do romance em que se aponta, a par das múltiplas influências literárias do autor, a superficialidade e o "exagero" das leituras psicológicas do texto, defendendo, inversamente, uma análise restrita de seu universo microcósmico: o furor capitalista de Aristarco, a ideologia republicana e abolicionista que embasa o romance, as torturas nazistas [sic] impostas aos meninos etc.

SANTOS, M. T. C. T. *"De como a educação escolar torna-se palco no romance brasileiro":* (uma tentativa de interpretação de *O Ateneu* de Raul Pompéia). São Paulo: Faculdade de Educação – USP, 1988.
*Trata-se de um estudo acaloradamente restrito à dimensão social do romance, visto a partir do prisma da educação da época. A leitura da autora prende-se por demais à argumentação de Alfredo Bosi em seus estudos d'*O Ateneu*, mas demonstra trechos de grande interesse para a história intelectual oitocentista ao discutir pausadamente o currículo do Colégio Abílio diante dos então atuais projetos de lei, reformas educacionais etc.*

SANTOS, T.; MARCHI, R. A propagação da crença escolar ou o "contágio da convicção": os ritos de instituição no romance *O Ateneu*. *Revista Portuguesa de Educação*, v.26, n.1, p.37-57, 2013.
Análise, a partir de conceitos de Pierre Bourdieu, dos mecanismos institucionais do Ateneu e de sua capacidade disciplinadora: as festas de ginástica, a hierarquia opressiva, os exames periódicos, o Livro de Notas etc.

______. *O Ateneu*: uma análise de mecanismos disciplinares no romance de Raul Pompeia. *VI Colóquio "Ensino médio, história e cidadania"*,

Florianópolis, 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S217562362013000100018&script=sci_arttext. Acesso em: 20 nov. 2013.
Estudo do poder disciplinar do Ateneu a partir de Pierre Bourdieu e Michel Foucault, como imposição de uma visão de mundo de determinada classe (dominante), por meio de diversos mecanismos: o exercício físico constante, que molda o corpo e os hábitos; a polícia secreta do diretor; o pelourinho etc.

______. O disciplinamento do espírito: uma análise dos ritos de passagem no romance *O Ateneu*. *Educação*, Porto Alegre, v.36, n.1, p.96-106, jan.-abr. 2013.
Valendo-se do conceito antropológico dos "ritos de passagem", bem como da análise de Flaubert feita por Pierre Bourdieu, os autores discutem os mecanismos disciplinadores do internato: o corte dos cabelos de Sérgio ("circuncisão simbólica" do menino), os exames periódicos e o Livro de Notas ("rito[s] de instituição de diferenças, bem como de identidades"). Há também análise do Grêmio Literário como potencialização encantatória da disciplina opressiva do internato, com a alternativa (também coercitiva) do estudo enviesado das artes. Trata-se, em suma, de parte de um trabalho maior, realizado em pesquisa de Mestrado.

______. O "Grêmio Literário Amor ao Saber": estratégias de conservação do capital social a partir do romance *O Ateneu*. *VII Colóquio "Ensino médio, história e cidadania"*, Florianópolis, maio-jun. 2012. Disponível em: http://www.revistas.udesc.br/index.php/EnsinoMedio/article/view/2622. Acesso em: 25 nov. 2013.
Levantamento das relações sociais estabelecidas dentro do Grêmio Literário do Ateneu conforme o conceito de "capital social" de Pierre Bourdieu, ou seja, como espaço de vinculação e uniformização social de determinados saberes ou comportamentos: o apreço geral pela Retórica e por autores como Cícero; a publicação das produções do grupo em periódicos; as solenidades e debates verbosos, acerca de assuntos dominados apenas pelos próprios membros etc.

SILVA, V. M. *Exercício do poder:* conflitos, discursos e representações culturais em *O Ateneu*. Londrina: UEL, 2007. [Dissertação de Mestrado.]
*Sob o instrumental dos Estudos Culturais, discute-se a "microfísica do poder" n'*O Ateneu*, instituição reprodutora dos interesses sociais e políticos da classe dominante, bem como a tensão que há entre o saber domi-*

nado dos alunos e o "saber institucionalizado" dos lentes. Ressalta-se ainda o culto estratégico dos costumes europeus, o emprego da ironia na desestabilização da retórica do internato, a polifonia de vozes de Sérgio protagonista e Sérgio narrador, a mercadorização do saber etc.

SOUSA, R. L. Raul Pompéia: o suicídio como leitura do Brasil. In:______. *Pensamento social brasileiro:* de Raul Pompéia a Caio Prado Júnior. Uberlândia: EDUFU, 2011, p.11-32.
Visão panorâmica da militância política do escritor e do significado social do incêndio do Ateneu – paralelo ao suicídio do escritor – enquanto impossibilidade de sobrevida de um intelectual no ambiente limitado(r) do Brasil oitocentista.

STEGAGNO-PICCHIO, L. Raul Pompéia: romance psicológico e prosa impressionista. In:______. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p.423-6.
*Afirmando n'*O Ateneu *o primeiro romance brasileiro da memória, e também "o mais europeu" de todos, a autora interpreta-o como microcosmo "em todos os níveis" da sociedade brasileira da época. No que considera a transposição literária do Colégio Abílio, a autora destaca ainda os laivos parnasianos de* écriture artiste *e de estilo impressionista em Pompeia.*

VICTOR, N. *O Ateneu*, de Raul Pompéia. In:______. *A crítica de ontem*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro e Maurillo, 1919, p.235-9.
Discutido no corpo do texto.

ZILBERMAN, R. Raul Pompéia, Abílio Cesar Borges e a escola brasileira no século XIX. *Criação e crítica*, São Paulo, n.9, p.38-51, 2012. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46860/50611. Acesso em: 10 mar. 2013.
Levantamento e discussão do papel ambíguo do diretor Abílio Cesar Borges na educação brasileira, com apoio, dentre outros textos, do romance de Pompeia. Há comparação quase direta entre Abílio e Aristarco, bem como análise das amizades e desavenças do escritor com seus pares e professores por intermédio de outras personagens da obra, como Cláudio, Venâncio etc.

______. Um assunto entre Pompéia e Abílio. *Remate de Males*, Campinas, n.15, p.61-9, 1995.
Discussão biográfica e contextual da obra de Pompeia, abordando quase exclusivamente a relação entre os livros didáticos do Dr. Abílio e os métodos pedagógicos de Aristarco.

• Estudos de caráter revisionista d'*O Ateneu*

ALMEIDA, T. Retórica do alimento. In: PERRONE-MOISÉS, L. (Org.). *O Ateneu:* retórica e paixão. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1988, p.107-22.
*Estudo das diversas configurações retóricas do alimento n'*O Ateneu*: a intimidade entre comida e memória (recordação inicial do "pão com manteiga"); as relações sexuais e animais dos internos com a comida (em especial no episódio do piquenique); o procedimento incorreto da diretoria para com a dieta dos internos (episódio da goiabada de banana) etc.*

AMARAL, E. Apresentação: em meio a esse dilema entre a repulsa instintiva e o envolvimento. In: POMPÉIA, R. *O Ateneu*. Cotia: Ateliê, 1999.
Antecipando em parte a discussão de João Alexandre Barbosa, a autora salienta um duplo comportamento da obra: por um lado, a transfiguração literária de um internato da época e, por outro, a profunda sensibilidade do escritor. Formalmente, essa duplicidade manifesta-se na mistura entre ação e digressão, apropriando o romance do realismo psicológico de Machado de Assis, e no uso concomitante do estilo impressionista dos Goncourt e do estilo naturalista da época. Todavia, tal dilaceramento existencial-formal impede que se classifique a obra dentro de uma convenção pré-estabelecida.

AMARAL, G. C. *O Ateneu* e os movimentos literários. In: PERRONE--MOISÉS, L. (Org.). *O Ateneu:* retórica e paixão. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1988, p.196-209.
*Após uma revisão inicial da classificação dificultosa da obra, assim como de sua recepção crítica, analisa-se a relação que há entre a palavra e o referente n'*O Ateneu*, i.e., o discurso imperativo e sensorial de Sérgio sobre a rememoração de seu passado. Destaca-se o predomínio da "impressão do momento" do narrador, alheio a qualquer preceituário romântico ou naturalista, como marca da originalidade e modernidade do romance.*

ARAÚJO, F. M. As ruínas barrocas d'*O Ateneu*, ou da estética do romance. *Anais do VI Colóquio de Estudos Barrocos – I Seminário Internacional de Arte e Literatura Barroca*, Natal, p.253-77, nov. 2010.
Para o autor, o emprego concomitante de um narrador em primeira pessoa, da caricatura, da paródia e da plasticidade das imagens na crítica ferina à instituição de Aristarco, que desvenda por detrás de um diretor do

século XIX os arquétipos do poder e do mando, simboliza o "culto barroco de Pompeia pelas ruínas", culto esse empregado até certo ponto por toda tradição do romance, desde o século XVIII, na desconstrução do molde clássico da epopeia (Mcluhan, Bakhtin).

ARAÚJO, F. M. O Ateneu *e a nostalgia da forma*. Natal: UFRN, 2011. [Dissertação de Mestrado.]
Entendendo O Ateneu *como "grande alegoria da historiografia literária como um todo e do romance em particular", e Sérgio como "alter ego estilístico de Raul Pompeia", o autor tenta mesclar o estudo das memórias do narrador ao estudo da forma da obra – em particular, de seus elementos estilísticos. Tal propósito incorpora a escrita da dissertação, que se vale de uma série de liberdades textuais (das fontes e tamanhos das letras utilizadas, às metáforas e comparações de caráter poético). No entanto, parece haver uma série de truísmos ou obscurantismos por debaixo destas inovações, como o expressam alguns trechos escolhidos* en passant*: "Sérgio é um menino melancólico da origem e nostálgico da originalidade"; "já não importa mais Telêmaco nem Sérgio, nem a inteireza de ambos e a referencial do signo poético que se envolve sob os véus da fantasia" etc.*

ATIK, M. L. G. O mestre e a providência. In: PERRONE-MOISÉS, L. (Org.). *O Ateneu:* retórica e paixão. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1988, p.79-90.
Estudo dos diversos recursos estilísticos e retóricos empregados pelo narrador para a crítica da figura falsamente moralista de Aristarco, tais como a amplificação, o paralelismo, a anáfora etc. Juntamente ao artigo de Roberto Brandão, trata-se de um reforço salutar (e nunca demasiado) à leitura dos procedimentos retóricos do romance.

AVANCINI, J. A. A paisagem em *O Ateneu*: a visão pictórica da natureza no texto de Raul Pompéia. In: LOPES, A. H.; VELLOSO, M. P.; PESAVENTO, S. J. (Orgs.). *História e Linguagens*: texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2006, p.130-5.
Estudo das descrições da natureza no romance como espelho da interioridade de Pompeia. Para o crítico, Sérgio-Pompeia recorre à natureza de maneira impressionista, embora deixe entrever uma carga afetiva próxima ao expressionismo.

ÁVILA, E. A. C. *O Ateneu*: notações sobre a condição do interno, do internato e da formação (*Bildung*). *Revista Discente do CELL*, n.0, p.61-8, jan.-jun. 2010.

Breve discussão do romance em que se elencam alguns dos principais termos empregados pela crítica – caráter autobiográfico do texto; impressionismo X expressionismo estilístico; Ateneu como microcosmo da época (Aristarco – D. Pedro II) etc. Pondera-se ao fim a possível inserção da obra como "romance de formação": ora como formação dos ideais morais de Sérgio via Dr. Cláudio, Ema ou seu próprio pai; ora a de-formação dos mesmos, via Aristarco-Ateneu.

AZEVEDO, R. C. *O incendiário em* O Ateneu. São Luís: Edição do Autor, 1980.
Estudo valioso de diversos pontos pouco discutidos do romance, como a significação icônica dos dois primeiros desenhos, comparados à narração de seus primeiros parágrafos. Muito embora haja a afirmação de que o gesto incendiário de Américo seja "uma projeção do autor" na ficção, a leitura biográfica não representa, em seu conjunto, o fio condutor da interpretação, que desponta, como dissemos, pela experimentação e novidade.

BARBOSA, J. A. Os discursos do doutor Cláudio. *Cult*, São Paulo, n.30, p.14-7, 2000.
Aparentando-se com a discussão de Mazzari no que toca à centralidade dos discursos do Dr. Cláudio para a significação social do romance, o autor sintetiza os possíveis problemas de leitura suscitados pelos mesmos discursos no que denomina a dualidade estrutural da obra, a saber, a vingança pessoal do escritor e a crítica social, marcada pelo conceito de microcosmo.

BARATA, M. Posição estética dos desenhos de Raul Pompéia. In: POMPÉIA, R. *Obras*: miscelânea, fotobiografia. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal de Angra dos Reis, 1991, p.439-46.
*Ao lado do estudo de José Paulo Paes, trata-se de discussão fundamental para a compreensão dos desenhos de Pompeia, em especial das ilustrações d'*O Ateneu*. A par de algumas indicações técnicas sumárias, o autor levanta a hipótese de que as ilustrações do romance tenham sido anexadas a critério de funcionários da Livraria Francisco Alves, e não do próprio escritor. Segundo Barata, não há indicações nos desenhos que remetam às páginas em que constam da segunda edição do romance, o que corrobora sua hipótese. Menciona-se ainda o impressionismo em formação na consciência artística de Pompeia, que "se teria desenvolvido 'espontaneamente' no Brasil, diminuídas as importações de moldes estrangeiros diretamente aplicados em obras cá na terra, se o escritor não houvesse falecido cedo".*

BARTHOLO, T. Introdução. In: POMPÉIA, R. *O Ateneu*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p.7-18.

Comentários de ordem técnica acerca do critério editorial utilizado para a publicação do volume, com especificações da grafia do escritor, erros de revisão presentes nas edições anteriores etc. Acreditamos que, de uma comparação aprofundada entre esse trabalho e os de Afrânio Coutinho e Wladimir Olivier, possa surgir futuramente uma edição crítica (e quiçá definitiva) do romance.

BECHARA, E. Discurso do Sr. Evanildo Cavalcante Bechara. In: ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Discursos acadêmicos (1996-2011).* Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2011, t.VII, p.453-67.

Quinto e mais recente discurso de posse da cadeira 33 (2001), em que o eminente gramático inventaria a contribuição intelectual dos antecessores (Domício, Magalhães, Edmundo e Coutinho). Quanto ao patrono, repete textualmente as opiniões de Afrânio Coutinho, citando trechos de seu discurso.

BENELLI, S. J. O internato escolar *O Ateneu*: produção de subjetividade na instituição total. *Psicologia USP*, São Paulo, n.14(3), p.133-70, 2003.

O romance é visto, no artigo, como exemplo do conceito de Goffman de "instituição total", e é analisado enquanto um caso próximo àquele dos hospitais psiquiátricos, dos reformatórios etc. A escrita memorialística de Sérgio equivale, assim, a uma rebeldia próxima à de um jovem infrator que questiona determinadas condições desumanas de vida. Tal leitura, a rigor, não se vincula a nenhuma das três tendências apontadas, já que o texto literário faz as vezes de um caso ou documento de época, ocupando um lugar secundário ante a teoria que se busca confirmar.

BOSI, A. *O Ateneu*: opacidade e destruição. In:______. *Céu, Inferno*. São Paulo: Ática, 1988, p.33-57.

Partindo da leitura exemplar de Araripe Jr., esse segundo estudo de Alfredo Bosi problematiza a análise anterior do romance ao enfatizar, paralela à crítica do narrador à opressão do colégio e das teorias que ele veicula, as relações intersubjetivas e a experiência fenomenológica do olhar, cuja reversibilidade do ver/ser visto possivelmente inaugura uma interpretação fenomênica do texto, ainda pouco explorada pelos demais intérpretes do romance.

BOSI, A. Raul Pompéia. In: PAES, J. P.; MOISÉS, M. (Orgs.). *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1969, p.198-9.
Entrada de dicionário em que se busca obviamente dar uma ideia panorâmica do escritor e de sua obra. No que diz respeito a O Ateneu*, aponta-se um "drama interior nuclear": a ressurreição dos tempos vividos e sofridos no Colégio Abílio. Observa-se, todavia, para além dessa chave biografista de leitura, que os recursos empregados pelo romancista – caricatura, sensualismo, crítica psicológica etc. – enformem talvez a "mais perfeita estilização da revolta" em nossa literatura.*

BRANDÃO, R. O. *O Ateneu* e a retórica: de como o texto de Raul Pompéia ironiza a tendência oratória enraizada na cultura brasileira. *Remate de males*, Campinas, n.15, p.47-57, 1995.
Estudo consciente e importante dos aspectos retóricos do romance, que, apesar dessa importante contribuição (e da de Wladimir Olivier), ainda não foram mais amplamente considerados pela fortuna crítica. Destaca-se o uso exacerbado da condensação e da intensificação como recursos formais de ataque ao bacharelismo oitocentista, assim como se discute a presença de topoi *clássicos no romance.*

BRAYNER, S. Raul Pompéia e a aprendizagem do Mal. In:______. *Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira 1880-1920*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979, p.119-45.
*Discussão da obra de Pompeia a partir da herança machadiana de "sondagem psicológica", passando pelo recurso à ironia na sátira política d'*As joias da Coroa *e pela oscilação constante entre objetividade e subjetividade – marca de prosa impressionista – n'*O Ateneu*. Para a autora, o romance pode ser visto como uma "autobiografia panfletária", a criticar o contexto de sua época através do "jogo de espelhos" que vai de Sérgio menino a Sérgio adulto (chamado por ela de "bivocalismo" paródico).*

CAMPEDELLI, S. Y. Um ruído libertário trincando o autoritarismo. In: POMPÉIA, R. *O Ateneu*. 2.ed. São Paulo: FTD, 1992, p.7-11.
Leitura panorâmica e introdutória do romance em que se levantam diversos pontos conflitantes de interpretação – escrita como confissão pessoal e testemunho de uma época, O Ateneu *como* "roman à clef" *inspirado no Colégio Abílio etc. – sem que se opte por nenhum em específico. Positivamente, indica-se a rejeição da receita naturalista no todo da obra e a centralidade abusiva do narrador Sérgio, "autêntico representante da*

burguesia", denunciado de dentro de sua visão de mundo mesquinha pelo autor.

CAMPOS, D. C. F. Nos domínios de Eros, Ânteros e Tânatos, *O Ateneu* de Raul Pompéia e *Querelle de Brest* de Jean Genet. *Anuário de Literatura*, n.10, p.109-34, 2002.
*A partir de Foucault, Derrida e Bataille, discute-se o controle dos corpos pelo internato (*Ateneu*) e pela marinha (*Brest*) no "jogo de troca", ou "jogo de poder", que vai do corpo vigiado ao corpo transgressor. Por este viés, aponta-se como principal diferença do homoerotismo nos romances o papel do vigiado, da vítima, em Sérgio (que evolui até a amizade/amor com Egbert), e o do transgressor, em Brest; já como semelhança, assinala-se, dentre outras, o papel ambíguo do controle dos corpos pelos discursos hegemônicos de Aristarco e Seblon.*

CAMPOS, H. Tópicos (fragmentários) para uma historiografia do como. *Cadernos PUC: Arte e Linguagem – Língua e Literatura na Educação*, São Paulo, n.14, p.124-36.
Breve análise do romance, dentro do propósito mais abrangente de uma história literária da comparação – ou do "como" – na literatura brasileira, em que se afirma ser ele "uma prosa que não quer outra coisa senão ser poesia, [e que] envolve já uma sensível dissolução da estrutura narrativa, que perde em 'conexão épica' objetiva, para fiar-se no prisma deformante de um eu reminiscente, cujas pulsões, empáticas ou dispáticas, regulam o ritmo da urdidura romanesca". A posição ocupada pela obra de Pompeia, sob essa perspectiva histórica das formas literárias, seria intermediária às de José de Alencar e Clarice Lispector.

CANDIDO, A.; CASTELLO, J. A. *Presença da literatura brasileira*, 3.ed. São Paulo: Difel, 1988, v.1, p.348-58.
*Discussão sumária d'*O Ateneu *em que, após serem elencados alguns dos elementos de maior importância da obra – tom memorialístico, intimidade entre autor e obra, fluidez do enredo, duração interior etc. –, afirma-se um comprometimento do escritor para com a poética simbolista.*

CARNEIRO, R. Adolescer agrilhoado? Visões do internato n'*O Ateneu* de Raul Pompéia e nas *Memórias* de Pedro Nava. *Revista das Faculdades de Letras – Línguas e literaturas*, Porto, 2ª série, v.21, p.351-70, 2004.
Ótimo estudo comparativo entre as duas obras com base em sua referência comum ao Bildungsroman. *Para o autor, enquanto as* Memórias *de*

Nava figuram como uma "autobiografia romanceada", O Ateneu *pode ser visto como um romance autobiográfico, que faz a ficção alargar-se a ponto de tocar as experiências do romancista. A partir daí, analisa-se a trajetória de Pedro e Sérgio, com destaque para as semelhanças de seus roteiros de formação (educação informal, ingresso no colégio, leituras (i) lícitas etc.) e para suas diferenças de tratamento (colégio como espaço repressivo em Pompeia; colégio como espaço repressivo, mas também de aprendizado, em Nava). Sugere-se, com José Maria Cançado, que a obra de Nava seja uma espécie de "pastiche" d'*O Ateneu.

CARPEAUX, O. M. A propósito do centenário de Raul Pompéia. *Leitura*, Rio de Janeiro, n.70-71, p.10-1, 1963.
*Balanço ponderado das primeiras leituras d'*O Ateneu *como "romance impressionista", classificação então recente proposta por si, mas reconhecidamente iniciada por Agrippino Grieco.*

______. *Pequena bibliografia crítica de literatura brasileira*. 3.ed. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1964.
Avaliando rapidamente a obra "inclassificável" de três autores – Raul Pompeia, Araripe Jr. e Euclides da Cunha –, o crítico avança a hipótese de que, em termos estilísticos, o forte temperamento dos três é apenas traduzível pelo conceito abrangente de "impressionismo". Assim, classifica sem mais O Ateneu *como "romance impressionista".*

CASTELLO, J. A. *A literatura brasileira*. São Paulo: Edusp, 1999, v.1, p.396-9.
Definindo O Ateneu *como narrativa em terceira pessoa* [sic], *o crítico assinala uma interdependência entre o narrador e o personagem, marcada pela atualização do passado no presente pela memória. Assim, destaca-se o teor expressionista do texto, que, contudo, não basta para sua classificação, sempre pouco significativa em seu caso.*

______. Memória e ficção: de Raul Pompéia a José Lins do Rego. *Remate de Males*, Campinas, n.15, p.33-44, 1995.
Afirmando no romance o pioneiro da escrita memorialística brasileira, esse estudo sumário do romance discute brevemente o jogo que há entre a confluência do narrador e do escritor no "agora ficcional/real", passando então a tratar da obra de Lins do Rego.

______. *O Ateneu* e o romance modernista. In:______. *Aspectos do romance brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC, 1961, p.104-17.

Discussão e elogio do caráter multifacetado do romance de Pompeia, em que se aponta, por intermédio dos diversos traços estilísticos aí presentes, uma antecipação e preparação das inovações modernistas.

CASTRO, A. J. Raul Pompéia. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, n.23-24, p.219-26, 1961.
Neste artigo, o autor parece-nos fornecer o argumento cabal para a refutação da leitura biografista do romance. Segundo ele, mesmo que O Ateneu *fosse uma confissão íntima de Pompeia, igualando-se por inteiro à sua personalidade, haveria aí uma contradição de base: pois excessivamente pudico e avesso às confissões, tidas em seu caderno de notas pessoais como formas de "fraqueza", ele não poderia – biograficamente falando – transpor-se tão linearmente em um texto escrito. Antes disso,* O Ateneu *permanece na literatura brasileira como caricatura verbal e exemplo "plenamente realizado" de romance impressionista.*

CASTRO, E. B. O Ateneu de *Raul Pompéia:* uma análise psicanalítica de suas personagens. Juiz de Fora: Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, 2010. [Dissertação de Mestrado.]
Apesar de contar com um instrumental psicanalítico de análise, os fundamentos do estudo são de ordem linearmente biográfica, pois, como afirma a autora, "defende-se como hipótese central deste trabalho a ideia de que o autor, quando escreve uma obra, libera o que está em seu inconsciente, como um dito seu, falado por outro. No caso, Raul Pompeia expressa suas lembranças, sentimentos e vivências através da personagem Sérgio". Paralelamente, há discussão do sentido crítico do romance, enquanto denúncia da opressão e do autoritarismo da sociedade monárquica da época através da instituição do Ateneu, microcosmo do Brasil de Pedro II.

CHACÓN, J. C. O animal cultural. In: PERRONE-MOISÉS, L. (Org.). *O Ateneu:* retórica e paixão. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1988. p.123-36.
Discussão dos pontos de aproximação do romance com o naturalismo e o darwinismo oitocentistas especificamente no tocante às imagens animais empregadas, de significativa recorrência na obra. Defende-se que o uso dessas imagens seja uma continuação da crítica às falsas verdades do colégio, e que por detrás de uma imagem animal – por exemplo, a caranguejola do colégio – esteja um jogo de projeção e ocultamento do Eu.

COLI, J.; DANTAS, L. "Préface". In: POMPÉIA, R. *L'Athenée: chronique d'une nostalgie*. Aix-en-Provence: Pandora, 1980, p.I-VIII.

*Estudo em que se enfatiza o drama existencial de Sérgio e seu caráter universal, em contraposição às leituras de viés biográfico d'*O Ateneu*. Antes, sugere-se, na mesma esteira intimista de análise, a classificação de "roman de la heine du monde", salientando as diversas qualidades estilísticas de expressão – uso da ironia, caricatura etc.*

CORRÊA, R. A. Notas sobre o romance naturalista no Brasil. In: HOLLANDA, A. B. (Org.). *O romance brasileiro (de 1752 a 1930)*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1952, p.259-63.
Esboço brevíssimo de opinião sobre o romance, onde se o considera uma mistura do subjetivismo romântico com a ironia de Voltaire.

COUTINHO, A. Discurso de posse de Afrânio Coutinho na Academia Brasileira de Letras (1962). In: COUTINHO, E. F.; KAUSS, V. L. T. (Org.). *Discursos de Afrânio Coutinho*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2011, p.143-84.
Quarto discurso de posse da cadeira 33, onde se explora com mais vagar a inserção impressionista de Pompeia na literatura brasileira, defendendo-se tal classificação – tornada possível apenas com os avanços da Nova Crítica, que o autor considera a crítica "verdadeira" – como resposta para o que fora até então um enigma. Para o autor, sua obra, e em particular O Ateneu*, aproxima-se inteiramente da de Proust e dos Goncourt. O mesmo afirma sobre Domício da Gama, para deter-se, logo mais, na produção de seu antecessor imediato, Luís Edmundo, e em sua própria produção acadêmica.*

______. Literatura brasileira: introdução. In:______ (Org.). *A literatura no Brasil*. 5.ed. São Paulo: Global, 1999, p.130-61.
Em breve comentário sobre o impressionismo literário no Brasil, o autor reserva um lugar de destaque à obra de Pompeia como uma de suas mais altas expressões. É lícito destacar, contudo, que, por ser uma coleção de caráter abrangente e em constante atualização, as observações do crítico/organizador tiveram algumas pequenas modificações e nuanças ao longo dos anos. Por exemplo, na segunda edição dessa mesma obra, de 1959, há a informação de que essa classificação impressionista de Pompeia passa pela écriture artiste *dos irmãos Goncourt, aqui "suprimida" (também presente em* Introdução à literatura no Brasil*). Todavia, como o estudo específico de Pompeia coube, no contexto dessa coleção, a Eugênio Gomes, optamos por "suprimir" igualmente uma análise mais detida dessas revisões.*

CRUZ, A. C. P. S. O Ateneu *de Raul Pompéia: uma claustrotopia – espaço de discursos modeladores*. Araraquara: Unesp – FCL, 2010. [Dissertação de Mestrado.]

Partindo do pressuposto de que o Ateneu represente um espaço de opressão, discute-se a hipótese de interpretação do romance como uma "claustrotopia" (=lugar de confinamento). Em lugar de uma leitura metonímica do internato enquanto microcosmo do Brasil da época, faz-se a análise dessas relações de poder que se perpetuam no lugar "restritivo" e crítico da narração de Sérgio (segundo terminologia de Aguiar e Silva), e sugerem, consequentemente, uma "claustrosofia" narrativa. É lícito destacarmos, todavia, que tal relação pode evocar certa petição de princípio, posto que tais espaços de clausura somente são dados a conhecer através da narração de Sérgio (nos termos empregados, anterioridade da "claustrosofia" à "claustrotopia").

CURVELLO, M. Qualquer semelhança com pessoas reais... In:______. *Raul Pompéia:* literatura comentada. São Paulo: Abril Educação, 1981, p.100-5.

Por detrás do aparente biografismo da obra, e do recurso à écriture artiste *como forma de encobrir traços inconscientes que só viriam a ser mais tarde estudados por Freud, o estudo enfatiza a posição central do narrador ("O poder de Sérgio sobre o foco narrativo é absoluto"), que se apóia cegamente nas ideias do pai – figura representativa do poder social e moral já estabelecido.*

DELGADO, M. C. G. O escritor e o conferencista. In: PERRONE--MOISÉS, L. (Org.). *O Ateneu:* retórica e paixão. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1988, p.227-34.

Análise específica, tal como a de Stella Barros, dos discursos do Dr. Cláudio, com a diferença de que se procura aqui antes a relação das conferências com os elementos do romance que com o pensamento estético do escritor. Para a autora, sendo discursos ficcionais dentro de uma ficção, não há como derivá-los diretamente do escritor – embora, ao concluir, reconheça a mediação do pensamento de Pompeia e "o peso marcante da visão naturalista do mundo".

EULÁLIO, A. *O Ateneu*: inspeção. In:_____. *Livro involuntário*: literatura, história, matéria e memória. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993, p.279-80.

*Escrito quando da publicação da edição portuguesa d'*O Ateneu*, o autor destaca a íntima dependência da obra para com o pensamento estético*

de Pompeia, embora lamente o enfoque estritamente biográfico de parte da crítica do romance. Neste viés, elogia a leitura de Roberto Schwarz e preconiza uma leitura da "estética de cambiantes do autor das Canções sem metro.*"*

FALEK, C. A. *O Ateneu de Raul Pompéia et Doidinho de José Lins do Rego.* Toulouse: L'Université de Toulouse, 1974. [Tese de Doutorado.]
Discutido nas notas do texto.

FERREIRA, E. F. O discurso em chamas. In: PERRONE-MOISÉS, L. (Org.). *O Ateneu:* retórica e paixão. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1988, p.151-60.
*Comparação temática d'*O Ateneu *a* O Cortiço *a partir do episódio comum do incêndio, com ênfase nos pontos dessemelhantes: no primeiro, estilo impressionista, preocupação retórica com as palavras e figuras de linguagem, fogo como sinal de revolta e libertação em diversos níveis; no segundo, função predominantemente referencial da linguagem, tom de deboche nas descrições, fogo como mera consequência da loucura da bruxa etc.*

FREITAG, B. O romance de formação brasileiro. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n.118-119, p.161-80, jul.-dez. 1994.
Discussão do romance juntamente a outros quatro romances brasileiros como forma de comprovação ou contestação das definições de "romance de formação" de François Jost, Mikhail Bakhtin e Cristina Ferreira Pinto. No que diz respeito especificamente a O Ateneu*, aponta-se a formação intelectual e sexual de Sérgio como principal fator de classificação da obra como "romance de formação", bem como sua relação com o Brasil da época (transição da Monarquia à República). Há, todavia algumas imprecisões e acidentes de percurso, como a atribuição a Sérgio da recusa peremptória do beija-mão à Princesa Isabel (e não a Jorge, filho de Aristarco) ou como a suposta fuga de D. Ema com um aluno (e não com Crisóstomo, professor do Ateneu).*

______. Sérgio e Aristarco em *O Ateneu*: a formação dos indivíduos através da instituição. In:______. *O indivíduo em formação:* diálogos interdisciplinares sobre educação. 3.ed. São Paulo: Cortez, 1994, p.92-110.
*Brilhante estudo sobre o possível sentido d'*O Ateneu *como romance de formação, em que, após uma análise dos papéis sociais de Sérgio e de Aristarco (dominado x dominador), e de uma refutação da* Bildung *na obra com base na existência do internato a partir de pressões puramente*

sociais (e não também individuais, como faria crer uma obra na linha de Wilhelm Meister*), a autora acaba por relativizar os dados expostos pelo narrador – de um lado, os defeitos da instituição; de outro, os ressentimentos de Sérgio –, que, apesar de tudo, acabou por formar-se dentro desse meio, ao contrário do que quer fazer crer. Por isso, a autora afirma, conclusivamente: "*O Ateneu *é não somente uma obra-prima literária, mas também o mais completo dos nossos romances de formação".*

GALÉRY, E. D. Retórica da guerra. In: PERRONE-MOISÉS, L. (Org.). *O Ateneu:* retórica e paixão. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1988, p.93-106.
Trata-se de mais uma contribuição ao estudo dos elementos retóricos do texto, com ênfase em sua "retórica da guerra": a concepção de vida como luta no internato, a polícia secreta do diretor, a revolução da goiabada etc. Há levantamento do vocabulário estudado ao final da discussão.

GOMES, E. Raul Pompéia. In: COUTINHO, A. *A literatura no Brasil.* São Paulo: Global, 2002, v.4, p.174-82.
Entendendo em Pompeia o mais acabado cultor da écriture artiste *dos irmãos Goncourt, o crítico ressalva, apesar desse rebuscamento formal, a amargura do escritor por sobre a acuidade psicológica d'*O Ateneu*. A ascendência do narrador sobre o protagonista representa, assim, aquela do próprio escritor sobre a obra, revoltado ante a transferência imprevista da autoridade paterna para um estranho (Aristarco).*

______. Pompéia e a natureza. In:______. *Visões e revisões*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958, p.257-63.
*Observação pertinente sobre a inversão do impressionismo no Brasil (anteposição do impressionismo literário ao pictórico), com o exemplo sugestivo da cabra pintada por Sérgio n'*O Ateneu*. A seguir, discute-se o elemento impressionista no romance – disperso nos jogos de luz e sombra, nas comparações zoomórficas auxiliadas pela natureza; na tentativa de apreensão do instante fugaz etc.*

GRIECO, A. De Júlio Ribeiro a Raul Pompéia. In:______. *Evolução da prosa brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947, p.75-81.
*Breve comentário de grande influência na recepção do romance, em que se inaugura a leitura d'*O Ateneu *como romance impressionista (prevista em parte, como é justo relembrar, na classificação de Pompeia por Araripe Jr. de "realista subjetivista").*

HEREDIA, J. L. *Matéria e forma narrativa de* O Ateneu. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1979.

Compêndio valioso e único das informações mais gerais até então pronunciadas a respeito do romance, onde concorre o estudo da significação biográfica da obra, de sua relação especular de microcosmo social, dos elementos narrativos pressupostos pela "Crônica de saudades", da tensão sexual entre os internos, da classificabilidade complexa – mas tendendo ao impressionismo – do texto; dos tipos do internato; das imagens e símbolos empregados etc. No que diz respeito particularmente à narração, afirma-se que há três vozes: a do menino que vive; a do adulto que recorda; e a de Pompeia, que arremata com sua filosofia pessimista de vida.

HOSIASSON, L. Disciplinas e indisciplinas no Ateneu. In: PERRONE-MOISÉS, L. (Org.). *O Ateneu:* retórica e paixão. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1988, p.68-78.

A partir de uma discussão inicial sobre a inadaptação do modelo francês de ensino ao contexto brasileiro do século XIX, a autora passa a analisar os dois tipos de "indisciplina" presentes no romance – a indisciplina nas matérias estudadas (tais como a visão limitada de mundo oferecida pelas cartilhas do Ateneu) e a indisciplina no comportamento (como o "sistema de tutelagem" dos internos).

IANNONE, C. A.; DÉCIO, J. A obra de Raul Pompéia. In: POMPÉIA, R. *O Ateneu*. Rio de Janeiro: Três, 1973, p.15-21.

*Ressaltando o conteúdo autobiográfico e social d'*O Ateneu*, os autores antecipam a dualidade estrutural proposta por João Alexandre Barbosa ao afirmar que o romance participa de duas linhas opostas, claramente definidas: uma introspectiva ou psicológica, de recuperação do tempo interior, e uma social, de estudo dos tipos do internato e de crítica caricatural à pedagogia da época.*

IVO, L. *O universo poético de Raul Pompéia*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962.

Discutido no corpo do texto.

JANZEN, H. E. O Ateneu *e* Jakob von Gunten*:* um diálogo intercultural possível. São Paulo: FFLCH, 2005. [Tese de Doutorado.]

Estudo comparado entre os romances de Pompeia e Robert Walser, com base em conceitos de interculturalidade de Bakhtin e de Alois Wierlacher. Aponta-se a irrealização do ideal formativo do Bildungsroman

nos heróis Sérgio e Jakob simultaneamente à manutenção de diversos elementos deste subgênero romanesco nas duas obras, como a construção do narrador em primeira pessoa, a saída de casa e o amadurecimento em uma instituição de ensino etc.

JUBRAN, C. C. A. S. Recursos fonoestilísticos em *O Ateneu*, de Raul Pompéia. *Alfa*, São Paulo, v.27, p.53-63, 1983.
Aparentemente aproveitada, em partes, da tese da autora, a discussão, iniciada por uma revisão teórica de conceitos da Linguística, pauta-se na análise da verborragia do episódio da banda militar do colégio, em que os elementos fônicos (como a presença excessiva de vibrantes e sibilantes, vogais altas etc.) caricaturizam – e assim ironizam – a predileção de Aristarco pelos programas vistosos (mas vazios).

LIMA, J. M. A função do clichê literário em *O Ateneu*. In: PERRONE-MOISÉS, L. (Org.). *O Ateneu:* retórica e paixão. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1988, p.184-95.
Levantamento dos clichês presentes no romance com base na definição do termo por Jean Dubois: a visão romântica de Sérgio acerca de sua primeira infância; a metáfora do material didático como "pão do espírito"; a descrição hugoana da "voz trovejante" de Aristarco etc.

MADEIRA, M. A. *Modernidade e psicanálise na obra de Raul Pompéia; Manuel Bandeira, poeta das coisas simples*. Rio de Janeiro: Razão Cultural, 1999.
Apesar dos seguidos elogios à obra de Pompeia, trata-se de uma leitura em que o romance é visto como precursor do modernismo e da psicanálise, estando suas qualidades restritas à razão mesma desta antecipação.

MAZZARI, M. V. "Um ABC do terror": representações literárias da escola. In:______. *Labirintos da aprendizagem:* pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada. São Paulo: 34, 2010, p.159-96.
Brilhante estudo comparado entre O Ateneu *e* O jovem Törless*, de Robert Musil, que traz uma importante contribuição para a leitura social do primeiro: para o crítico, se, de fato, o Ateneu é um microcosmo da sociedade da época, como o quer Sérgio através das conferências do Dr. Cláudio, ao sê-lo, ele apenas faz por reforçar a perenidade do drama existencial do narrador, sintetizando o internato como reprodução fiel dos altos e baixos da classe dominante de então, e não como difusor de um*

comportamento crítico em/para com seus educandos. O argumento deixa em aberto, todavia, o fato de ser o próprio Sérgio membro dessa elite dominante, e, logo, duplamente interessado na manutenção-representação do colégio como microcosmo.

MERQUIOR, J. G. *De Anchieta a Euclides:* breve história da literatura brasileira – I. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979, p.191-3.
*Interpretação de Pompeia como o maior impressionista brasileiro depois de Machado de Assis e d'*O Ateneu *como sequência impressionista de "'páginas' soltas na consciência do narrador", complementada pela sátira da oratória vazia de lentes e alunos. Define-se ainda o romance como "romance-ensaio", em que as ideias do escritor são discutidas pelas/nas conferências de Cláudio.*

MESQUITA JR., G. Apresentação. In: POMPÉIA, R. *O Ateneu*. Brasília: Senado Federal, 2008, p.5-6.
Apresentação encomiástica do romance, em que se elencam, sem juízos de valor, leituras clássicas como as de Araripe Jr., Otto Maria Carpeaux, Ronald de Carvalho etc.

MIGUEL-PEREIRA, L. *História da literatura brasileira:* prosa de ficção (de 1870 a 1920). 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1973.
Discutido no corpo do texto.

MILLIET, S. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. São Paulo: Martins; Edusp, 1981, v.7, p.194-8.
Na entrada de 19 de janeiro de 1950, escrita a propósito da História da literatura brasileira *de Lúcia Miguel-Pereira, o crítico discute a relativização que a autora faz da importância d'*O Ateneu*, sendo, a seu ver, "a mais bela, pura e profunda obra de ficção da literatura brasileira". Apesar de concordar com a síntese do romance feita pela autora ("drama da solidão"), considera-o tão universal quanto qualquer obra de Machado de Assis, escritor por ela muito elogiado. A seguir, discute outros pontos da* História*, alheios a Pompeia (com o mesmo poder de síntese, digamos de passagem, do monumental* Diário*).*

MOISÉS, M. Raul Pompéia. In:______. *História da literatura brasileira.* São Paulo: Cultrix, 1983, v.3, p.117-33.
Após uma breve discussão das demais obras do escritor, o estudo atém-se a O Ateneu*, e logo salienta sua classificação complexa de romance de*

*memórias, misto de ficção e recordação. Não obstante, a hipótese a seguir desenvolvida é a de que o texto seja uma paródia d'*A Divina Comédia*, em que os doze capítulos da vida de Sérgio equivalem de certa forma aos nove círculos infernais de Dante. Nessa chave inusitada de leitura, o aprendizado da vida em sociedade, entreaberto pelo pai (Virgílio), é um aprendizado do mal, e o reino ínfero de Aristarco é acolitado por "professores e serventes, avatares dos monstros mitológicos e diabretes que vigiam os círculos dantescos". Há ainda comparações com os quadros de Bosch, com os romances de Kafka etc.*

MONTEIRO, P. M. O domínio do sujeito: *O Ateneu*. In: POMPÉIA, R. *O Ateneu*. São Paulo: Penguin Classics – Companhia das Letras, 2013, p.7-26.
Estudo introdutório do romance, que conta com rápido, mas bom levantamento de algumas questões de sua fortuna crítica. À maneira de Lúcia Miguel-Pereira, para além da esfera biográfica ou social da obra, o autor salienta a dimensão humana e existencial de Sérgio, "sujeito oprimido pelos moldes da civilização, presa de um mundo que lhe parece estranho, como se ele fosse um desterrado nesta terra".

MURICY, J. C. A. Raul Pompéia (1863-1895). In:______. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, 2.ed. Brasília: Conselho Federal de Cultura; INL, 1973, p.227-39.
Em retratação à ausência, na primeira edição do Panorama*, de uma entrada acerca de Pompeia, Muricy discute sua obra a partir de um viés estilístico, pautado nas neuroses do escritor como fundamentos mais imediatos de suas inovações formais, ora impressionistas ora simbolistas. O crítico reconhece o pioneirismo das* Canções sem metro *como primeiro poema em prosa brasileiro, ao que aproxima as contradições desta e de outras obras, como* O Ateneu*, mal classificadas pela crítica de então, a traços da visão de mundo simbolista.*

NASCIMENTO, D. O. *Dossiê Sérgio: O Ateneu* como romance de formação. Campinas: Unicamp, 2000. [Dissertação de Mestrado.]
*Interpretação d'*O Ateneu *como "romance de formação" em dois sentidos: como construção da subjetividade de Sérgio (formação) e como inventário de suas impressões pessoais (de-formação). Do contraste entre ambos, analisa-se o caráter impressionista do texto, bem como sua crítica aos padrões de ensino de então. Há comparação entre o romance e* Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, bem como levantamento de parte da recepção crítica da obra.*

NICOLA, J. *O Ateneu* ou a definição de uma individualidade. In: POMPÉIA, R. *O Ateneu. As joias da coroa*. São Paulo: Scipione, 1995, p.XXI-XXIV.
Breve inventário das leituras do romance em que se elencam diversas possibilidades de leitura da obra – microcosmo, "vingança" do escritor etc. – e se recomenda que "não [sejam] feitas isoladamente", dada a dimensão de obra-prima do texto. A discussão é interrompida, e continuada a seguir em um posfácio, onde enumera os episódios do romance, bem como as diversas classificações a ele atribuídas – naturalista, realista, impressionista etc. –, sem optar dentre elas.

OLIVEIRA, F. Espírito e forma de Euclides. In:______. *A fantasia inexata:* ensaios de literatura e música. Rio de Janeiro: Zahar, 1959, p.256-61.
Breve comentário a respeito de Euclides da Cunha sobre as qualidades literárias de Pompeia, tido como precursor de sua prosa impressionista e de seu vigor intelectual.

OLIVIER, W. *Dois momentos no estilo de Raul Pompéia*. São Paulo: FFLCH, 1976. [Tese de Doutorado.]
*O minucioso estudo estilístico do romance, de comparação entre as edições existentes do mesmo e o códice deixado por Pompeia à Francisco Alves, é talvez o mais acabado exemplo do que seria uma edição crítica d'*O Ateneu. *É lamentável, contudo, que não tenha sido publicado fora do meio acadêmico, e que seu acesso se restrinja apenas à pesquisa local.*

PACHECO, J. A perscrutação psicológica. In:______. *A literatura brasileira:* o realismo (1870-1900). 4.ed. São Paulo: Cultrix, 1971, p.144-51.
Estudo importante, mas infelizmente não muito comentado, do romance, em que, após uma relativização da influência dos irmãos Goncourt, discute-se o enviesamento narrativo de Sérgio, que adentra o interior dos demais personagens sem podê-lo. Ademais, como que preparando a leitura de Santiago, aponta-se também o desajuste dos discursos do Dr. Cláudio ao protagonista, supostamente pueril. Finalmente, afirma-se ser O Ateneu *um romance poético.*

PAES, J. P. Sobre as ilustrações d'*O Ateneu*. In:______. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.49-63.
Ensaio fundamental sobre as ilustrações do romance, entendidas enquanto suporte e contraponto à caricatura estilística desenvolvida no corpo do

texto. O autor defende uma linha de raciocínio subjacente às ilustrações, e que é a do aprendizado sexual de Sérgio no microcosmo do Ateneu – das primeiras relações homoafetivas à homossexualidade adulta, ao lado de D. Ema. Mais tarde, a heteronormatividade dessa leitura foi em parte combatida por autores como Yonamine.

PASTA JR., J. A. *A metafísica ruinosa d'*O Ateneu. São Paulo: FFLCH, 1991. [Tese de doutorado.]
*Compreensão d'*O Ateneu *como "obra indecidível", que se esconde em seu leitor "numa complexa operação de sideração". Contudo, como o próprio autor afirma ser a leitura do romance não "apenas 'difícil' ou 'problemática' – num certo sentido ela é impossível", torna-se difícil averiguar como, então, dá-se essa "indecidibilidade" da obra.*

PEREIRA, H, B. C. As transgressões retóricas n'*O Ateneu*. In: PERRONE-MOISÉS, L. (Org.). *O Ateneu:* retórica e paixão. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1988, p.163-76.
Contribuição ao estudo da retórica do romance a partir de seu uso das comparações. Para a autora, o abuso de comparações entre objetos incompatíveis, combatido pelos manuais de retórica da época, demarca um dos limites de rebeldia formal do romance à visão de mundo imposta pelo Ateneu, atualizado de diversas maneiras ao longo do texto ("como anafórico", "como insólito" etc.).

PERES, C. M. *O realismo impressionista de* O Ateneu. São José do Rio Preto: Unesp, 2004. [Dissertação de Mestrado.]
Bom levantamento contextual dos elementos impressionistas do romance, com discussão do Impressionismo na pintura e na literatura. Todavia, quando aplicada ao estudo da narração de Sérgio, a clareza expositiva desses elementos torna-se um empecilho para o estudo das ambuiguidades do narrador, que tem confirmada sua versão dos fatos por detrás da validade aparentemente universal de suas impressões pessoais, sua subjetividade etc.

PERRONE-MOISÉS, L. Lautréamont e Raul Pompéia. In:______ (Org.). *O Ateneu:* retórica e paixão. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1988, p.15-40.
*É lícito destacarmos que o conjunto dessa obra, organizada pela autora a partir de uma disciplina de pós-graduação, constitui ainda hoje a maior empreitada coletiva de estudo d'*O Ateneu*, constando de diversos estudos*

*dos elementos textuais, retóricos e pedagógicos do romance, entre outros. No que diz respeito à discussão particular da autora, ponto de partida das demais, trata-se de um estudo comparativo d'*O Ateneu *e d'*Os cantos de Maldoror *em que se destaca, para além das diferenças contextuais evidentes, a rejeição comum à clausura do internato. Alguns dos traços assinalados a partir dessa rebeldia de base são: a presença da homossexualidade, a aversão comum à Providência, a relação conturbada com o Poder etc. Ressalva-se, por outro lado, os perfis dessemelhantes de Sérgio e Maldoror, sendo aquele, ao contrário desse, amparado por um lar, por certa aura de ingenuidade etc.*

PINTO, A. M. S. M. *A construção do romance moderno de adolescência em Raul Pompéia e em Robert Musil – em busca de uma visão didática.* Araraquara: Unesp – FCL, 2010. [Tese de Doutorado.]
Estudo comparado entre O Ateneu *e* O jovem Törless *em que se faz uma série de levantamentos biográficos e contextuais das obras e seus autores, assim como das características realistas, naturalistas e impressionistas presentes nos dois romances – com ênfase no caráter moderno de ambos.*

PLACER, X. Raul Pompéia. In:______. *Adelino Magalhães e o Impressionismo na ficção*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962, p.21-3.
Tal qual Eugênio Gomes, o crítico vê em Pompeia o exemplo ideal de escrita brasileira goncourtiana – um "pintor da vida de internato"; porém, diversamente, ressalta, além de sua preocupação visual com o texto, a preocupação psicológica na caracterização das personagens, assim como a centralidade teórica das conferências do Dr. Cláudio.

PORRES, M. A. S. Os discursos do professor Cláudio. In: PERRONE--MOISÉS, L. (Org.). *O Ateneu:* retórica e paixão. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1988, p.235-42.
A par dos estudos de Stella Barros e Maria Delgado, trata-se de uma discussão específica dos discursos do Dr. Cláudio, aqui buscando responder à afirmação de Lêdo Ivo de que sejam elas "ilhas ensaísticas" dentro do romance. Assim como Delgado, a autora responde pela negativa, e realça as relações intratextuais dos mesmos.

QUINTALE NETO, F. *Ideias estéticas e filosóficas nos romances O Ateneu, de Raul Pompéia, e Die Verwirrungen des Zöglings Törless, de Robert Musil*. São Paulo: FFLCH, 2007. [Tese de Doutorado.]
Sob a perspectiva de uma abordagem comparativa temática, o autor ressalta os elementos comuns aos dois romances, tais como a formação dos

meninos como pré-artistas (porta-vozes dos escritores); a homossexualidade dos internos; as figuras de Ângela-Bozena etc. No que toca mais especificamente a O Ateneu*, o autor destaca a semelhança de ideias com Leopardi e Schopenhauer, os diversos elementos comuns com o* künstlerroman *(por exemplo, os desenhos de Sérgio, índices de sua formação artística) etc.*

RIBEIRO, J. A. Raul Pompéia e a ficção nos jornais: ironia, humor e visualidade. *Revista USP*, São Paulo, n.72, p.129-42, fev. 2007.
*Estudo poliédrico, e, no entanto, conciso, das diversas influências do gênero folhetinesco na construção ficcional d'*O Ateneu*, passando pelas diversas estratégias de motivação e atração do leitor próprias do folhetim: recurso à comicidade e ironia como válvulas de escape à dramaticidade do texto; visualidade descritiva e uso de linguagem impressionista como formas de apelo a um ritmo desigual de leitura etc.*

SACHS, S. *O Ateneu* e a projeção romanesca do romance familiar. *Remate de Males*, Campinas, n.15, p.61-9, 1995.
Partindo do método psicanalítico de Marthe Robert, enfoca-se no artigo a transição da onipotência do desejo infantil (ou da criança encontrada*) para o ressentimento do adulto (o* bastardo*), com destaque para a projeção da estrutura familiar para as personagens do internato – o que motiva a classificação proposta de "romance familiar" a* O Ateneu.

SANDANELLO, F. B. *Entre a pintura e a prosa*: o impressionismo literário no Brasil oitocentista. In: CARVALHO, J. C. (Org.). *Arte e Ciências em Diálogo*. Coimbra: Grácio Editor, 2013, v.1, p.390-400.
*Tentativa de análise dos elementos impressionistas d'*O Ateneu *a partir de sua inserção no quadro social do Brasil oitocentista. Há um levantamento do movimento impressionista na França, com breve discussão acerca das obras de Edmond e Jules de Goncourt e seu possível diálogo com o pensamento de Raul Pompeia.*

______. Observações preliminares sobre a técnica narrativa n'*O Ateneu*, de Raul Pompéia. *Carandá*, Corumbá, v.3, p.39-49, 2012.
Tentativa de estudo textual do romance a partir de uma sugestão metodológica de Roland Barthes, pela qual se busca demonstrar a pouca credibilidade narrativa subjacente à transição do conceito de Tempo dos primeiros parágrafos àquele dos últimos.

SANTIAGO, S. *O Ateneu*: contradições e perquirições. In:______. *Uma literatura nos trópicos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p.66-102.
Discutido no corpo do texto.

SCHWARZ, R. O Ateneu. In:______. *A sereia e o desconfiado*. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1981, p.25-30.
*Em oposição ao estudo de Mário de Andrade, discute-se, de maneira exemplar, a importância central não do diálogo entre o escritor e o narrador, mas sim daquele entre o narrador e Aristarco, materialização do estilo retórico do romance. Para o crítico, o difícil equilíbrio d'*O Ateneu *entre realismo e subjetivismo se dá na objetivação do passado pela memória, concomitante à "propriedade de durar na consciência que as evoca" – sinal de modernidade indefectível da obra.*

SILVA, A. L. B. Para além do literário (dois momentos: França do século XVIII e Brasil do XIX): de Sade a Pompéia. *XII Congresso Internacional da ABRALIC*, Curitiba, jul. 2011. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0527-1.pdf. Acesso em: 6 jan. 2013.
Menção rápida a O Ateneu *a par de* Os Sertões, *como obras contestadoras da Retórica clássica (que se segue a uma discussão inicial de Sade e Restif de la Bretonne em torno do conceito de História).*

SILVA, F. I. *O Ateneu* revisitado. *Cadernos PUC: Arte e Linguagem – Língua e Literatura na Educação*, São Paulo, n.14, p.111-23.
Muito semelhante à proposta de Francisco Araújo, aparentemente motivada em parte a partir deste artigo, trata-se de uma discussão do romance enquanto texto eminentemente metaliterário, que busca "libertar a linguagem das normas e modelos vigentes no século XIX" através da "construção de um livro cuja 'fonte original' seja a própria literatura". Há igualmente a mesma comparação ambígua e obscura com Homero, além de menções rápidas à possível "polifonia" e ao "dialogismo" da obra, revestidos pela ironia e pela paródia.

SILVA, M. L. Por uma revisão crítica da obra de Raul Pompéia. *Acta Scientiarum*, Maringá, v.23, n.2, p.109-20, fev. 2001.
*Levantamento da recepção crítica d'*O Ateneu, *das* Canções sem metro *e dos contos de Pompeia, constando de um balanço crítico dos tópicos e observações mais recorrentes. Sua proposta final de leitura encontra-se acabada em sua tese de doutorado, publicada como* O mal de D. Quixote. *Há também, no número seguinte da mesma revista, um levantamento específico da recepção crítica das* Canções sem metro.

SILVEIRA, F. M. Introdução. In: POMPÉIA, R. *O Ateneu:* crônica de saudades. São Paulo: Cultrix; Brasília: INL, 1976, p.7-15.
Discutido no corpo do texto.

SOUZA, J. G. *O Ateneu:* um romance de formação. Rio de Janeiro: Publit, 2006.
*Embora seja declaradamente um estudo das relações d'*O Ateneu *com o* Bildungsroman*, trata-se, antes, de uma análise/levantamento da pluralidade temática e estilística do romance, tais como: caráter memorialístico do texto; pontos de contato com a vida do escritor; diálogo com o contexto do Brasil oitocentista; internato = microcosmo social; construção edipiana das personagens femininas etc.*

TORRES-POU, J. Crónicas de juventud: disciplina, docilidad y memoria en Miguel Cané y Raul Pompéia. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v.35, n.2, p.51-60, jul. 2000.
Estudo comparado do romance de Pompeia e de Juvenília*, do argentino Cané, como exemplos de narrativas latinas que incorporam o surgimento do internato em ambos os países no final do século XIX. Destaca-se o ufanismo patriótico e religioso de Cané, para quem as memórias servem de suporte* "para afirmar su fe en la orientación política de la nación", "para estabelecer las bases de un proyecto nacional", *ante o republicanismo de Pompeia, que critica as bases da Monarquia através da narração de* "su experiencia como alumno del Colegio Abilio".

VALARINI, É. Vínculo e ruptura: a carnavalização da linguagem. In: PERRONE-MOISÉS, L. (Org.). *O Ateneu:* retórica e paixão. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1988, p.177-83.
Estudo das transgressões retóricas do romance a partir de conceitos de Mikhail Bakhtin e Northrop Frye, com observações sobre as ocorrências de paródia, sátira e ambiguidade na obra.

VALLE, J. Escolas literárias: as "Crônicas de Saudades" de Pedro Nava e Raul Pompéia. *Sínteses*, Campinas, v.2, p.539-48, 2006.
Estudo comparado entre as Memórias *de Pedro Nava e* O Ateneu*, com base na referência comum ao Colégio D. Pedro II. Por detrás das aparentes semelhanças (Sanches e Bello, Rebelo e Andréa etc.), o autor aponta uma diferença de tom entre as duas obras, que vai do humorismo saudoso de Nava à caricatura punitiva e culposa de Pompeia. Assim, enquanto há, no primeiro, uma mescla entre memórias e autobiografia, no segundo a ficção "atropela" a memória, "só podendo ser tida como ficção".*

______. Os muitos mundos de *O Ateneu*. *Revlet – Revista Virtual de Letras*, Jataí, v.2, n.1, p.95-110, 2010. Disponível em: http://www.revlet.com.br/artigos/23.pdf. Acesso em: 19 dez. 2011.

Apesar de ser um artigo de extensão reduzida, trata-se de uma brilhante e coesa discussão sobre os sentidos possíveis dos parágrafos iniciais do romance. Para o autor, há aí três elementos centrais, que interagem como num jogo de espelhos: a "ilusão" do menino; a "desilusão" da vida adulta; e a "explanação" do narrador (auxiliada pelos discursos do Dr. Cláudio).

YONAMINE, M. A. "*O Ateneu*: (homo)erotismo, metáfora e retórica". In:______. *O reverso especular:* sexualidade e (homo)erotismo na literatura brasileira finissecular. São Paulo: FFLCH, 1997, p.99-232. [Tese de Doutorado.]
O capítulo dedicado a O Ateneu *é, talvez, o levantamento mais pormenorizado das relações homoeróticas e afetivas do romance, e não deixa de acompanhar uma visão amadurecida sobre sua fortuna crítica. A conclusão um tanto biografista do estudo, de entendimento dos dramas pessoais de Pompeia como enjaulados ou enclausurados na ficção, não desmerece, todavia, o caráter revisionista do conjunto.*

• Estudos de outras obras de Raul Pompeia

ALVES, H. L. Raul Pompéia no seu tempo. In: POMPÉIA, R. *Uma tragédia no Amazonas*. São Paulo: Clube do Livro, 1964.
Revisão das condições restritas de publicação original da novela e elogio à presente edição, em que se faz um breve levantamento de alguns de seus intérpretes à época e se chega à posição um tanto exagerada de que seu autor tinha já aos dezessete anos "seu nome ao lado do de Machado, de Alencar e de Macedo".

ARAÚJO, G. Introdução. In:______. *Canções sem metro*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2013, p.11-55
Bom panorama das diversas edições das Canções sem metro*, que conta ainda com um breve estudo sobre o poema em prosa no Brasil, e suas influências do simbolismo francês e português. Uma versão mais aprofundada da análise dos poemas, como o indica o próprio autor, está em sua dissertação de mestrado sobre as* Canções.

ARAÚJO, R. L. *Raul Pompéia:* jornalismo e prosa poética. Goiânia: Editora da UCG, 2008.
*A partir de diversas sugestões de José Alcides Ribeiro, a autora estuda o "intradialogismo" que há entre nove poemas em prosa d'*A Gazeta da

Tarde *e sua versão definitiva em volume (*Canções sem metro*). Afirma-se que a prosa poética nasce no Brasil com as* Canções*, num encontro fortuito entre escrita jornalística e poética, e que elas podem ser vistas como "mito cosmogônico" (M. Eliade). Há contraposição às leituras de Marciano Lopes e Silva e Lêdo Ivo acerca do pensamento de Pompeia e do valor de seus poemas (que considera sua obra-prima, acima d'*O Ateneu*).*

CAROLLO, C. L. *Decadismo e simbolismo no Brasil*: crítica e poética. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1981, v.2.
Ressaltando o trabalho constante de reelaboração das Canções sem metro*, a autora destaca diferentes versões retiradas de periódicos e jornais. Trata-se de um primeiro estabelecimento do texto, anterior à edição das* Obras *de Pompeia por Afrânio Coutinho.*

CORREA, R. A. História e crônica: Raul Pompéia e a série "Da Capital". *História e Cultura*, Franca, v.1, n.1, p.41-52, 2012.
Em oposição à abordagem literária e estética de intérpretes das crônicas de Pompeia como Marciano Lopes e Silva e Regina de Araújo, o autor busca tomar esses mesmos textos como testemunhos e documentos de sua época, bem como do pensamento intelectual brasileiro. No caso específico de Pompeia, assinala sua defesa jacobina da República nos anos de 1890 a 1895, posição extremada que, num quadro mais amplo, dividiu a intelectualidade da época.

COUTINHO, A. *Canções sem metro*: introdução. In:______ (Org.). *Obras de Raul Pompéia:* Canções sem metro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC; Fename, 1981, v.4, p.15-24.
Além dos critérios empregados para edição dos poemas do autor, discute-se também seu valor literário, agrupando-o, à maneira de Venceslau de Queirós, junto a nomes como Charles Baudelaire – e até mesmo Lautréamont. Destaca-se o pioneirismo de Pompeia no poema em prosa brasileiro, assim como seu caráter filosófico e narrativo, próximo aos contos do escritor. Há depoimentos de Rodrigo Octávio e Coelho Netto sobre os poemas e a pessoa do escritor.

______. Nota preliminar: os contos de Raul Pompéia. In: ______ (Org.). *Obras de Raul Pompéia:* contos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC; Fename, 1981, v.3, p.9-12.
Visão de conjunto da contística de Pompeia como de linha impressionista, seja na linguagem, seja nos elementos ficcionais: ênfase em deta-

lhes expressivos e na realidade psicológica das personagens, captação do instante transitório, visão imprecisa dos fatos etc. Destaca-se ainda sua imbricação com a produção cronística do escritor, assim como a influência estilística da écriture artiste *dos irmãos Goncourt.*

DOYLE, P. Beleza e drama na selva amazônica. In: POMPÉIA, R. *Uma tragédia no Amazonas*. São Paulo: Clube do Livro, 1964, p.5-7.
Elogio irrestrito à capacidade inventiva e à riqueza estilística da obra, escrita quando Pompeia contava apenas quinze anos. Ao invés de tomá-la em seu diálogo com os folhetins da época e com a literatura romântica, Doyle vê na novela uma antecipação dos romances policiais e de suspense do século XX, "à moda de Hitchcock".

FACIOLI, V. *Império da folia*. In: POMPÉIA, R. *As joias da coroa*. São Paulo: Nova Alexandria, 1997, p.7-17.
Interpretação da novela As joias da Coroa *a partir do que se considera a estratégia narrativa de Pompeia: manter a forma tradicional e aceita do folhetim, meio de ampla divulgação literária, e variar o conteúdo do mesmo, geralmente romântico e apolítico, valendo-se para isso do escândalo do roubo das joias imperiais, a fim de desprestigiar pela sátira a Monarquia de D. Pedro II.*

FRANÇA, J. A cidade como espetáculo de sensações: o Rio de Janeiro em crônicas de Raul Pompéia. *Literatura e Autoritarismo*, Santa Maria, n.19, p.86-99, jan.-jun. 2012.
Apontando de início as diversas classificações de sua obra, o autor discute o decadentismo e o pessimismo das crônicas de Pompeia na representação do Rio de Janeiro como cidade-"ameaça": a massa humana, decorrente do crescimento populacional; a ignorância geral e o alheamento político ante a mudança de regime; o gosto popular pela literatura "de sensação" (vulgar) e pelos noticiários sensacionalistas etc.

GOMES, E. Raul Pompéia, contista. In:______. *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958, p.264-71.
Estudo da natureza dúplice da contística do escritor: de um lado, da influência naturalista; e, de outro, do miniaturismo do estilo (à François Coppée). Destaca-se o papel do "cromo" dentre as formas usuais da época, assim como o diálogo entre os contos de Pompeia e sua sensibilidade autodestrutiva ("No mar", "Durante a noite" etc.). Diga-se de passagem, o mesmo estudo está reproduzido no terceiro volume das obras de Pompeia, organizado por Afrânio Coutinho.

MORATO, M. C. F. B. *O reflexo do cotidiano nas crônicas de Raul Pompéia:* um olhar sobre a crônica jornalística-literária. São Paulo: FFLCH, 2010. [Dissertação de Mestrado.]
Levantamento sumário de cinco crônicas do escritor como momentos antecipatórios de conceitos da Teoria da Comunicação como os de "gatekeeper" e "agenda setting".

NASCIMENTO, D. O. Cenas pitorescas da infância e da adolescência nas crônicas de Raul Pompéia. *Anais do SETA*, Campinas, n.4, p.173-86, 2010.
Discussão da presença do sensacionalismo dos fait divers *da época na cronística de Pompeia, entendendo seu uso, entremeado a referências à literatura clássica e críticas ao gosto do público, como, por um lado, uma reação particular do escritor às pressões dos jornais, e, por outro, como confirmação dos elos estreitos entre a ficcionalidade do romance e a objetividade da crônica, típica de nossa tradição romanesca.*

______. Juventude republicana das notas de rodapé: as crônicas de Raul Pompéia. *XII Congresso Internacional da ABRALIC*, Curitiba, jul. 2011. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0938-1.pdf. Acesso em: 16 dez. 2012.
Breve discussão sobre a metáfora da juventude nas crônicas de Pompeia, passando pelo sentido transformador da juventude acadêmica, pelas incipiências da República recém-proclamada etc.

______. *Representações da infância, da adolescência e da juventude nas crônicas e na prosa ficcional de Raul Pompéia*. Campinas: Unicamp, 2011. [Tese de Doutorado.]
O autor estuda os desdobramentos do tema da infância e juventude na obra de Pompeia – dentre romances, contos e crônicas –, chegando a três chaves de leitura: 1) a imagem politizada dos jovens e a idealização da juventude nas crônicas do período de 1886 a 1895, em que a figura da criança simboliza a República em formação; 2) a representação folhetinesca e sensacionalista da infância em alguns contos e novelas, com a narração de raptos, estupros etc.; e 3) o tratamento mais aprofundado da sexualidade da criança e do jovem em obras de maior fôlego, como no romance O Ateneu.

NICOLA, J. *As joias da Coroa* ou A Família Real desnudada por um republicano. In: POMPÉIA, R. *O Ateneu*. *As joias da coroa*. São Paulo: Scipione, 1995, p.VII-VIII.

Breve discussão da novela como "uma das mais cruéis sátiras à Família Imperial do Brasil", continuada em um posfácio onde declara haver em seu texto "nuances naturalistas" e "um enredo ainda [ideologicamente] romântico".

OLIVEIRA, A. A. C. *Canções sem metro e Missal:* as primeiras veredas do poema em prosa brasileiro. Rio de Janeiro: UERJ, 2010. [Dissertação de Mestrado.]
Estudo comparado dos poemas em prosa de Raul Pompeia e Cruz e Sousa, em que se destacam algumas de suas semelhanças ("perspectiva impressionista", "imagética rica e bastante visual") e diferenças (presença de um eu lírico pessimista e moralista em Pompeia, e de uma ênfase maior nas "sensações e angústias do eu lírico" em Cruz e Sousa). Há algumas confusões menores a respeito das diferenças apontadas, como a indicação de um narrador heterodiegético "com algumas ocorrências homodiegéticas e pouquíssimas autodiegéticas" nas Canções. *Ao fim, há um levantamento da recepção crítica das obras.*

PAULA, S. G. As jóias roubadas. In:______ (Org.). *Um monarca da fuzarca:* três versões para um escândalo na corte. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993, p.9-31.
Não se trata propriamente de um estudo sobre As jóias da Coroa*, mas de uma discussão acalorada e jocosa do episódio do furto das joias, constando de diversos artigos e crônicas da época, caricaturas etc.*

QUEIRÓS, V. Literatura de hoje. In: COUTINHO, A. (Org.). *Obras de Raul Pompéia:* Canções sem metro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; MEC; Fename, 1982, v.4, p.15-24.
Resenha da primeira edição da coletânea em volume (1901) que inaugura a recepção das Canções sem metro*, dando-lhe o mote comparativo dos* Petits poèmes en prose*, de Charles Baudelaire. Para o autor, cada um dos poemas em prosa de Pompeia são tão interdependentes entre si quanto os do poeta francês, tal como "a espinha dorsal de uma serpente" (T. Gautier).*

SANDANELLO, F. B. Raul Pompéia, leitor de Baudelaire: da teoria das correspondências às *Canções sem metro*. *Opiniães*, São Paulo, ano 2, n.3, p.57-66, 2011.
Tentativa de estudo comparado entre as Canções sem metro *e os* Petits poèmes en prose *que busca enfatizar, na contramão de interpretações como a de Queirós, o quanto o texto brasileiro desvia a ideia original fran-*

cesa de "correspondência" para um falso paralelo de "vibração". Afirma-se a independência, antes que interdependência, das Canções *entre si.*

SANDANELLO, F. B. Raul *Pompéia*, personagem. *XIII Congresso Internacional da ABRALIC*, Campina Grande, p.1-10, 2013. Disponível em: http://anais.abralic.org.br/trabalhos/Completo_Comunicacao_oral_idinscrito_923_ffb450b3d3bfd82cc9c2e3cd6b74b76a.pdf. Acesso em: 12 mar. 2014.
Trata-se de um estudo não das obras de Pompeia, mas da recuperação do universo ficcional e biográfico do escritor por outros romances da literatura brasileira: Tentação*, de Adolfo Caminha;* O canudo*, de Afonso Schmidt*; e Investigação sobre Ariel*, de Sílvio Fiorani.*

SANTOS, S. X. *As metamorfoses de Raul Pompéia:* um estudo dos contos. São Paulo: FFLCH, 2001. [Dissertação de Mestrado.]
Estudo fundamental e abrangente da obra contística de Pompeia, contando com o resgate valorativo de contos como "14 de julho na roça" e "Tílburi de praça" (para ficarmos apenas nos de maior projeção). A hipótese de que seu mosaico de contos derive do conceito de "metamorfose artística", exposto por Pompeia a Araripe Jr., pretende abarcar o todo nem sempre harmônico dessa parte de sua produção, salientando nas recorrências temáticas – e nas consequentes maturações estilísticas – as "metamorfoses" do autor.

______. O conto esquecido pelo modernismo: *Tílburi de Praça*, de Raul Pompéia. *Anais do X SEL – Seminário de Estudos Literários "Cultura e representação"*, Assis, p.1-10, 2010. Disponível em: http://sgcd.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/SEL/anais_2010/sidneixavier.pdf. Acesso em: 19 fev. 2012.
Inserção de "Tílburi de Praça" na linha do conto tchekhoviano, em que a diversidade estilística, a perscrutação psicológica e a fluidez do enredo, marcas da obra de Pompeia como um todo, atuam como revisão do conto enquanto gênero. Há comparação entre o conto e "A cartomante", de Machado de Assis, bem como uma alusão final ao sentido político-alegórico do narrador, rico e decadente, às vésperas da República.

SILVA, M. L. A Pandora de Raul Pompéia. *Acta Scientiarum*, Maringá, v.24, n.1, p.29-38, 2002.
Criticando os critérios de disposição das crônicas da seção "Pandora" nos volumes 7 e 10 das Obras *compiladas por Afrânio Coutinho, o autor analisa especificamente os textos que constam de discussões ou exposições*

estéticas de Pompeia, com destaque para a crônica/conto "Mutismo", em que convergem elementos simbolistas e (antecipadamente) surrealistas.

SILVA, M. L. A recepção crítica das *Canções sem metro*, de Raul Pompéia. *Acta Scientiarum*, Maringá, v.24, n.1, p.19-28, fev. 2002.
Excelente levantamento da recepção crítica das Canções sem metro*, praticamente indispensável como guia para as leituras da coletânea. A versão acabada, contudo, de sua revisão crítica, está em sua tese de doutorado* Uma angústia finissecular*, publicada pelo título* O mal de D. Quixote.

______. Impasses de um formalista *avant la lettre*. *Acta Scientiarum*, Maringá, v.24, n.1, p.19-28, 2002.
Estranhamente, os dois artigos acima compartilham das mesmas referências bibliográficas na referida revista eletrônica, embora sejam inteiramente distintos um do outro. Em todo caso, no presente artigo, o autor investiga o pensamento estético de Pompeia a partir de suas crônicas da seção "Pandora" da Gazeta de Notícias*, chegando à conclusão de que o mesmo aproveita diversas proposições do simbolismo, através de uma mundividência romântica. Ademais, o autor tece paralelos menores entre os textos da "Pandora" e os dircursos do Dr. Cláudio d'*O Ateneu*, tomando-o, assim, como porta-voz do escritor.*

______. O dilaceramento romântico na obra de Raul Pompéia: a luta entre o espírito revolucionário de Proudhon e o pessimismo de Schopenhauer. *Anais do Congresso Nacional de Linguagens em Interação*, Maringá, 2007, p.552-61.
Discussão do pensamento filosófico e estético de Pompeia em três de suas obras – em trechos das Canções sem metro*, em um dos discursos do Prof. Cláudio d'*O Ateneu*, e na crônica "Cavaleiros andantes" –, com destaque para a influência da visão de mundo romântica sobre o escritor. O desenvolvimento completo desta proposta encontra-se no livro* O mal de D. Quixote.

______. O impressionismo romântico de Raul Pompéia. *Acta Scientiarum*, Maringá, v.26, n.1, p.61-71, 2004.
Análise de elementos impressionistas no conto "O perfume dos bolos", tais como a fragmentação formal, a justaposição de elementos, a quase ausência de diegese etc. O autor conclui, após um levantamento paralelo do significado do Impressionismo na literatura, que o conto de Pompeia ultrapassa a classificação impressionista, antepondo aos "problemas téc-

nicos da representação visual do mundo físico [...] os problemas de representação do mundo imaginário e transcendente dos sonhos e da memória".

SILVA, M. L. Os pobres infantes de Raul Pompéia e Charles Baudelaire. *Acta Scientiarum*, Maringá, v.26, n.1, p.49-59, 2004.
Estudo comparado entre cinco poemas em prosa de Pompeia e outros cinco de Baudelaire, onde a infância é tratada como ponto de partida para as desilusões da vida, em contraponto à visão idealizada de autores românticos como Casimiro de Abreu e Victor Hugo. Reproduz-se a definição de Hugo Friedrich à poética de Baudelaire – "romantismo desromantizado" – e propõe-se uma definição paralela à poética de Pompeia – "romantismo desencantado, mas renitente".

______. *O mal de Dom Quixote:* romantismo e filosofia da história na obra de Raul Pompéia. São Paulo: Editora Unesp, 2008.
Estudo aprofundado de obras menos comentadas de Pompeia – Canções sem metro*, contos, artigos e crônicas – que se pauta na hipótese de que seu conjunto expressa "uma visão de mundo romântica em crise". Há uma revisão paralela de sua recepção crítica, assim como uma aproximação entre o pensamento pessimista de Pompeia ao de Schopenhauer e à estética moderna de Poe-Baudelaire. No que diz respeito a* O Ateneu*, há uma indicação breve, próxima ao fim da discussão, de que seja uma alegoria da "derrubada do Segundo Império".*

______. Raul Pompéia e Charles Baudelaire: afinidades literárias. *VII Semana de Letras da Fafijan*, Jandaia do Sul, v.7, p.85-90, 2002.
Desenvolvimento da recorrente indicação dos críticos de Pompeia acerca da influência da obra de Baudelaire sobre sua própria, no sentido de um comum sentido de desilusão diante da derrocada dos ideais românticos. Há comparação entre o conto "O perfume dos bolos", do primeiro, e o poema em prosa Le gâteau*, do segundo.*

SIMÕES, R. J. "Raul Pompéia". In:______. *O escândalo do roubo das jóias:* o Imperador e a Condessa de Barral em folhetins cariocas. São Paulo: FFLCH, 2001, p.113-39. [Tese de Doutorado.]
*Discussão d'*As joias da Coroa *como* roman à clef *e sátira à família real, com destaque para as figuras do Duque de Bragantina e de Manuel de Pavia, reflexos imediatos do imperador e de seu mordomo. O autor, que estuda outros folhetins que se valeram do mesmo escândalo do roubo das joias, salienta no caso específico de Pompeia o enfoque moral de sua crítica à Monarquia, reforçando "a baixeza do governante brasileiro – capaz de*

sentimentos sórdidos e mesquinhos – como se este não fosse moralmente capaz de conduzir a Nação."

VIANNA, M. A. B. *Crônicas de Raul Pompéia:* um olhar sobre o jornalismo literário do século XIX. São Paulo: FFLCH, 2008. [Tese de Doutorado.]
Discussão de quatro crônicas de Pompeia com ênfase nas técnicas e temas discutidos – "Glória latente" (poética), "Imprensa e suicídios" (crítica social), "Céu e inferno" (política) e "O carnaval do Recife" (impressionismo). Há algumas imprecisões menores, como a afirmação de Pompeia ter sido efetivamente representante do "Partido da Emancipação Nacional" (em oposição ao "Partido da Colônia"), o que, todavia, não desmerece as indicações paratextuais de diversas crônicas (resumos, índices onomásticos etc.).

Anexo II
O repasto de sangue: submissão e rebeldia n'*O Ateneu*

Nota inicial

Conquanto não esteja diretamente relacionado com o interesse central do livro – a saber, o processo narrativo do romance e os motores de sua execução pelo narrador (originados ora no lar ora no próprio internato) –, uma revisão, ainda que breve, de personagens de menor destaque n'*O Ateneu*, bem como de sua relação de *conivência*, de *reprodução* ou de *repulsa* ante o poder central de Aristarco, poderia esclarecer e confirmar algumas das afirmações discutidas no capítulo "No reino do jaguar?". Torna-se até mesmo necessário remeter, finalmente, ao "repasto de sangue" daquele que, enquanto "jaguar", define as regras de conduta, além dos critérios de sucesso e fracasso, dentro de sua instituição. Assim, remetemos o leitor ao texto abaixo, como complemento da discussão anterior.

Coniventes

Relevando as incongruências da narração de Sérgio, há que se considerar que não pode haver caçador sem caça, nem jaguar sem presa. As meias-vitórias de Aristarco dentro do internato jus-

tificam-se em vista da conivência dos subordinados, satisfeitos até certo ponto com a vida que têm de levar. Dentre professores, funcionários e alunos, podemos destacar um personagem de cada classe como exemplos deste primeiro comportamento coletivo: é o caso de Mânlio, Ângela e Bento Alves.

Mânlio, ao contrário de Venâncio e Cláudio, nem adula nem relativiza a existência do diretor e do Ateneu; cumpre apenas seu cronograma, ministrando as aulas que lhe cabe. À primeira vista, o professor parece ao protagonista "um homem aprumado, de barba toda, grisalha e cerrada, pessoa excelente, desconfiando por sistema de todos os meninos" (OA, p.55). De início recomendado por Aristarco, Sérgio é tratado cortesmente por Mânlio – mas não somente por isso, visto que vai bem nas primeiras provas (OA, p.64, 77); quando começa a ir mal, é delatado pelo professor ao Livro de Notas sem demais tergiversações (OA, p.97). Mais tarde, com a aplicação nos estudos, Sérgio reconquista a confiança do professor, que o acompanha e anima até os exames de fim de ano da Instrução Pública (OA, p.219).

Ângela, por sua vez, permanece distante do que se passa dentro do internato, em uma vida alienada de pomo da discórdia entre homens e meninos. Fazendo-se sedutora em todas as ocasiões, a empregada da casa anexa de Aristarco quer unicamente chamar a atenção: espreita os alunos nos banhos, deixando à mostra braços e pernas (OA, p.73); leva os demais criados à loucura, a ponto de cometerem homicídio, às expensas dos ciúmes (OA, p.134-6); bole com os meninos, "entretendo-se a desesperá-los como quem atiça o braseiro para ver a erupção das fagulhas" (OA, p.228-9); e até mesmo seduz Sérgio em seu leito de enfermaria, entre uma e outra leva de roupa recém-lavada (OA, p.256-7).

Finalmente, Bento Alves, aluno regular do Ateneu e bibliotecário do Grêmio Literário Amor ao Saber, realizando pontualmente ambas as funções. Como aluno, age como verdadeiro herói ao imobilizar o assassino, amante frustrado de Ângela (OA, p.130, 137); como bibliotecário, além de zelar pelo cuidado dos livros, encomenda todos os volumes desejados por Sérgio, numa amizade

silenciosa e ambígua (OA, p.145-8). Se, porventura, entra em duelos, é apenas para defender seu protegido – Sérgio – das invectivas de Malheiro, ou para dele vingar-se, num envolvimento passional como o de Ângela e do assassino (OA, p. 165-6, 201-3).

Todavia, não é apenas de conivência que se nutre o poder absoluto de Aristarco, mas também da obediência cega a suas decisões – ou ainda, da reprodução das mesmas, até sem seu conhecimento ou ordem expressa.

Reprodutores

Reprodutores do espírito e da letra dos discursos e da figura centralizadora de Aristarco, há um número muito maior de alunos, funcionários e professores dispostos a compartilhar das benesses do poder estabelecido no Ateneu. São eles, para tomarmos ainda um exemplo de cada classe: Sanches, Silvino e Venâncio.

Sanches é o primeiro protetor de Sérgio, e também aquele que mais vivamente imprime-se na consciência enquanto parâmetro de maldade. Inicialmente bom menino, ele o salva do afogamento na piscina do colégio; porém, logo demonstra seus interesses mesquinhos, fazendo Sérgio duvidar de sua ajuda gratuita: "Tive depois motivo para crer que o perverso e a peste fora-o ele próprio, na intenção de fazer valer um bom serviço" (OA, p.75).

A desconfiança nasce com a aproximação entre ambos e os primeiros estudos em dupla. Violento por natureza, "Sanches era também vigilante", e, como os demais, "[tomava] a sério a investidura do mando e [era] em geral de uma ferocidade adorável" (OA, p.76). Sérgio prontamente reconhece a superioridade do colega, e dele se aproxima ao enfrentar as primeiras dificuldades com o método de ensino do colégio. Se, num primeiro momento, "Sanches deu-[lhe] a mão como a Minerva benigna de Fénelon", facilitando-lhe até demais os primeiros contatos com a geografia, a gramática, a história nacional e religiosa ("Em dois meses tínhamos vencido por alto a

matéria toda do curso"), pouco depois seu tutor provocava-[lhe] uma repugnância de gosma:

> Sanches foi-se aproximando. Encostava-se, depois, muito a mim. Fechava o livro dele e lia no meu, bafejando-me o rosto com uma respiração de cansaço. [...] Notei que ele variava de atitude quando um inspetor mostrava a cabeça à entrada da sala, e quando pretendia informar-me de alguma disciplina transcendente. [...] Às vezes a minha resistência passiva desapontava o preceptor. Ele encarava-me terrível, como quem diz: "perde a proteção de um vigilante!", ou disfarçava a impertinência em riso amarelo [...]. (OA, p.79, 84-5)

Nota-se a conotação claramente sexual da troca de favores esperada por Sanches, além do desnível entre uma gentileza de amigos e o abuso sexual de um menor. As liberdades vão ao extremo de uma aula no colo do mais velho, ou ainda a caminhadas noturnas bastante duvidosas (OA, p.87-8). Assim, o primeiro contato interpessoal mais prolongado no internato mostra-se um fracasso, e insinua que entre os internos não pode haver amizade desprovida de interesse. Ou ainda, que não há amizades verdadeiras no Ateneu.

Vendo-se rejeitado, Sanches acaba por perseguir o protagonista, exercendo seu poder de vigilante como forma de transferir à condenação pública seu desafeto pessoal: "Na qualidade de vigilante levava-me brutalmente a espada. Eu tinha as pernas roxas dos golpes; as canelas me inchavam" (OA, p.98). Acaba, pois, em violência física o que começara numa simples amizade entre pares.

O mesmo emprego peremptório do poder é aquele de Silvino, inspetor do colégio sempre pronto a delatar os jovens infratores: "[...] Silvino, um grande magro, de avultado nariz e suíças dilaceradas, olhar miúdo e vivo como chispas, em órbitas de antro, fiscalizava o recreio, graduando a folgança à mercê de um terrível canhenho" (OA, p.65-6). Neste caderninho de notas, são delatados todos que tem a desventura de cair sobre suas vistas, muito embora se salvem os alunos de maior porte. Logo, além de delator, Silvino

também é covarde, escondendo-se por detrás das próprias anotações; assim, é pouco respeitado pelos grandes do chalé: "O Silvino que se fosse! Não tinha nada com a conversa dos rapazes. Uma das melhores máximas do *chalet* era esta, característica: – Fica revogado o diretor" (OA, p.226-7).

Inversamente, Silvino abusa dos maus-tratos com os indefesos, como é o caso de Franco, único completamente subjugado por ele, enquanto os demais o repudiam:

> Silvino foi gradualmente perdendo a paciência. Atirou-se por fim ao Franco, desesperado, lançou-o à terra, meteu-lhe os pés. Alguns rapazes protestaram com gritos, Silvino ameaçou. Fogosos da exaltação desordeira do passeio da véspera, [...] reuniram-se em massa contra o Silvino. O inspetor salvou a força moral refugiando-se no alto da escada e fazendo de cima trejeitos enérgicos com a carteira e o lápis. [...] Quanto ao encerramento dos culpados na trevosa cafua, impossível, que lá estava o Franco, por exigência expressa do Silvino, como causador primeiro das inqualificáveis perturbações da ordem no *Ateneu*. (OA, p.205, 209)

Tirano por delegação, tal qual Sanches, delata e pune fisicamente apenas os mais fracos, prova da fragilidade de sua posição dentro do internato. Mesmo a exemplar destruição do sistema clandestino de fios, usado pelos alunos por debaixo da mesa geral de estudos, não é definitiva e pouco influi no cotidiano dos meninos (OA, p.172). Trata-se de uma generalização fátua e perene da violência, marcada não pelo prestígio dos subalternos – vigilantes e funcionários (reservado unicamente à figura diáfana de Aristarco), mas pelo desprestígio reiterado de alguns poucos alunos, que, em seu desamparo, legitimam sua existência mesquinha de tiranetes frustrados.

Mais poderoso, porque mais submisso dentro da hierarquia do poder, Venâncio, por sua vez, projeta-se como o maior adulador do diretor desde as primeiras festas do colégio até as últimas, quando do piquenique coletivo ou da entrega pública do busto. Todavia, enquanto seu diálogo com os superiores é servil,

aquele com seus alunos é despótico. Como lembra o narrador: "O professor Venâncio lecionava também inglês; escapei-lhe às garras, felizmente; uma fera! chatinho sob o diretor, terrível sobre os discípulos; a um deles arremessou contra um registro de gás, quebrando-lhe os dentes" (OA, p.215). O contraste beira o ridículo; ao mesmo tempo em que os meninos tremem diante de si, pelo medo das agressões, treme Aristarco pelo excesso de elogios, igualmente agressivo na ênfase com que é aplicado: "A própria vaidade acovarda-se. Venâncio ia falar: coragem! A oscilação do turíbulo pode fazer enjoo. Ele receava uma cousa que talvez seja a enxaqueca dos deuses: tonturas do muito incenso" (OA, p.250-1). Venâncio reproduz os extremos do Ateneu, buscando fazer-se o primeiro dos últimos, e vice-versa.

De certa forma, observando o conjunto dos três subordinados, Aristarco colhe o que planta: uma hierarquia alienada e incensadora, na qual, para estar no topo, é necessário que os mais privilegiados o sejam ainda mais, e que os desprotegidos sofram multiplamente, sujeitos ao ódio prepotente de colegas, bedéis e professores, ligados ao poder central.

Não obstante, alguns mais esclarecidos dentre essa massa de oprimidos e opressores tendem até certo ponto a questionar a cadeia de violências em que vivem.

Opositores

O grupo mais reduzido dentro do colégio é o desses últimos, que, de uma forma mais sistemática, se opõem à natureza e à existência do internato como um todo, buscando alternativas para sua sobrevivência. Seja através de funcionários, alunos ou professores, há uma espécie de reação geral de repulsa a Aristarco, dotando as presas indefesas de seu "repasto de sangue" com um poder dessacralizador. Três personagens destacam-se, ainda uma vez, em cada uma das classes apontadas: Ema, Franco e Cláudio.

Ema, além de mulher do diretor, é a enfermeira do colégio, e, como tal, desempenha o mesmo carinho que tem para com sua filha

com os meninos do colégio, especialmente "os meninos bonitos" (OA, p.47). Lasciva, já em sua primeira aparição desperta os sentidos de Sérgio:

> Bela mulher em plena prosperidade dos trinta anos de Balzac, formas alongadas por graciosa magreza, erigindo porém o tronco sobre quadris amplos, fortes como a maternidade; olhos negros, pupilas retintas de uma cor só, que pareciam encher o talho folgado das pálpebras, de um moreno rosa que algumas formosuras possuem, e que seria também a cor do jambo, se jambo fosse rigorosamente o fruto proibido. [...] Esta aparição maravilhou-me. (Idem)

O apelo sexual de Ema, porém, não vem desacompanhado de um forte instinto de maternidade, como o reconhece Sérgio, e como prevê seu próprio nome, em forma de anagrama.[1] Mesmo assim, sua reputação dentro do Ateneu, principalmente entre os maiores, não é das melhores; Ema não se sujeita inteiramente a Aristarco, e fala quando quer, com quem quer, mantendo um fluxo de bilhetes detestado pelo marido (OA, p.127). Comenta-se, inclusive, que ela tenha um caso extraconjugal com Crisóstomo, professor de grego do colégio: "D. Ema... D. Ema... não se murmura à toa... Reparem na maneira de falar do Crisóstomo... Tem motivo, um rapagão... Palavra que os apanhei sozinhos, juntinhos, conversando, à distância de um beijo..." (OA, p.174).

Prova do repúdio pessoal de Ema por Aristarco, o caso não fica apenas nos rumores. A proximidade entre ambos é evidente, seja no restaurante próximo ao internato (OA, p.199), seja na própria mesa de jantar de Aristarco (OA, p.217-8), estão eles frequentemente

---

1 Muito já se discutiu sobre o significado maternal da personagem, "mãe" postiça do protagonista. Como veremos logo a seguir, ela em muito se distingue da verdadeira mãe de Sérgio, como ele próprio o confirma; quanto a Aristarco, é dispensado questionar a validade como pai postiço. Para uma revisão maior do sentido psicológico, e mesmo psicanalítico, de Ema, *cf.* Pontes (1935), Castro (2010), Almeida (1970), Picanço (s.d.), Torres (1970), Paes (1985), dentre outros.

juntos, unidos pelo prazer das festas e das refeições. Como confessa a Sérgio, ao tratá-lo na enfermaria: "Ninguém por mim. Nesta casa, sou de mais... Deixemos essas cousas. Não sabe o que é um coração isolado como eu... Todos mentem. Os que se aproximam são os mais traidores..." (OA, p.264). Assim, não é de estranhar que fuja na ocasião do incêndio do Ateneu, deixando o marido sem o amparo da família, ao ser abandonado pela sorte.[2]

De certa forma, o repúdio pessoal de Ema traduz-se também no repúdio profissional pelo internato, enquanto enfermeira subordinada a Aristarco. Os extremos afetivos, quase (ou propriamente) sexuais, emanam da superioridade com que é vista pelo diretor, que não a trata como igual – como esposa, e sim como mais outra funcionária. Sua vingança é, pois, dupla, e lembra o que dizem alguns alunos maliciosos:

> Repetiam as murmurações do professor Crisóstomo, frioleiras da maldade. Pelas janelas gradeadas indicavam junto do muro da natação as venezianas da enfermaria e faziam a apologia da enfermeira, enfermeirazinha cuidadosa, incomparável para o tratamento dos casos graves do coração. E vinham com histórias de estudantes muito mal de imaginárias moléstias... (OA, p.261)

2 Não é o que ocorre no final da primeira edição do romance, em trecho riscado no conjunto de provas entregue pelo escritor à Livraria Francisco Alves, poucos meses antes de sua morte. No texto "original", que se segue à descrição final de Aristarco e do desastre do Ateneu, há o seguinte trecho: "Não nos confunda, porém, demasiado a compaixão. Aristarco não se deixava arruinar assim: o *Ateneu* estava seguro em diversas companhias, e a apólice abrangia tudo, o próprio cofre forte, o próprio *Uncle Sam*, de patente, à cozinha, objetos considerados geralmente à prova de fogo. Além disso, muito em reserva era o grande comanditário de uma empresa nacional de pomadas, à Rua do Passeio" (Pompeia, 1995, p.367-8). O adendo, publicado em jornal e em volume, ambos pela *Gazeta de Notícias*, demonstra uma clara preocupação com o público leitor e com a resolução cômoda da tragédia de Aristarco, bem típicas do gênero folhetinesco. Num momento posterior, já aceito o romance, talvez não fosse mais necessário fazer tantas concessões, o que viabilizaria resguardar o sentido original de destruição *universal* do colégio (seus valores, métodos etc.).

Enquanto a reação de Ema é a da fuga, e talvez a do exagero indiscreto de cuidados para com outros que não seu marido – pautado em uma violência claramente moral –, a reação de Franco, enquanto interno do Ateneu, é de pura violência física, contra si e contra outrem, endereçada não somente a Aristarco, mas a tudo, aos colegas, aos bedéis, à vida em si, até o extremo da morte. Desde os primeiros contatos de Rebelo (o mais antigo veterano) e do protagonista (o mais novo calouro) consigo, Franco é o modelo do pária, exemplo atemporal de depravação e de mau aluno:

> – De joelhos... não há perguntar; é o Franco. Uma alma penada. Hoje é o primeiro dia, ali está de joelhos o Franco. Assim atravessa as semanas, os meses, assim o conheço nesta casa, desde que entrei. De joelhos. De joelhos como um penitente expiando a culpa de uma raça. [...] O pai é de Mato Grosso, mandou-o para aqui com uma carta em que o recomendava como incorrigível, pedindo severidade.
>
> [...] Perto de mim vi o Franco. Sempre de penitência; em pé, cara contra a parede. Como Silvino dava-lhe as costas, divertia-se a pegar moscas para arrancar a cabeça e ver morrer o bichinho na palma da mão. Perguntei-lhe por que estava de castigo. Sem olhar, de mau modo: "Lá sei! disse ele. Porque me mandaram". (OA, p.62-3, 66)

O ódio de Franco desconhece limites, pois é tratado igualmente com um ódio que desconhece limites, autorizado pela única instância mais imediata que o poderia proteger – a recomendação paterna. Franco está abandonado à própria sina, e é como penitente que lhe cabe cumprir uma função de equilíbrio dentro do universo do internato, contraponto ao jogo de poderes entre opressores e oprimidos, superiores e subalternos. Inferior a todos, garante que ninguém, além de si, se desespere, e que tenham ao menos o consolo de não estar em sua posição. Como seria de supor, tamanho desprezo é incitado por não outro que Aristarco, que o chama abertamente de "porco", "grandíssimo porco", "tratante" etc. na

ocasião da descoberta de uma peça pregada em todos: Franco urinara na bomba d'agua do colégio. (OA, p.107). Assim motivados, os colegas "deram-lhe empurrões, beliscaram-lhe os braços, injuriaram-no." (Idem)

Mas Franco não conhece limites. Como revela a Sérgio, inclusive pedindo-lhe ajuda, planeja vingar-se de todos semeando cacos de vidro na piscina do colégio, projeto que se recobre das tintas mais rubras de seu ódio, de sua vingança pessoal contra todos:

> Diante da *natação*, Franco parou e me fez parar. "A minha vingança!", disse entre dentes, e me indicou a toalha do tanque. [...] "A minha vingança!" repetiu-me ainda o Franco. "Para o sangue, sangue", acrescentou com o risinho seco. "Amanhã rirei da corja!... Trouxe-te aqui para que alguém soubesse que me vingo!" (OA, p.111)

Felizmente, nada acontece, visto que a piscina é limpa no dia seguinte, como já era de praxe fazê-lo, periodicamente. Nada, porém, sacia o ódio do menino, que somente se vê feliz ao presenciar brigas e desavenças, como a luta entre Malheiro e Bento Alves (OA, p.166) ou o julgamento de Cândido e Tourinho (OA, p.205). Neste, Franco chega a brincar, como se fosse injustiçado pela repentina execração dos réus, colocados por um momento no último degrau do Ateneu: "Franco, sobretudo estava de um contentamento nunca visto. [...] 'Eu é que sou o mau, repetia andando à roda, eu é que sou o bandalho, a peste do colégio!... O mau sou eu só!...'" (Idem).

Entretanto, Franco não aguenta a pressão e acaba caindo doente por conta dos contínuos períodos passados na cafua do colégio, a mando de Silvino. Como diz Sérgio: "Sentia-se [ali] uma impressão de escuro absoluto [...]. O chão era de terra batida, mal enxuta. Impressionava logo um cheiro úmido de cogumelos pisados. [...] Engaiolava-se o condenado na amável companhia dos remorsos e da execração [...]" (OA, p.237). Ainda que o menino não se preocupe com a doença, e até mesmo fique feliz, visto que assim, no seu entender, poderia impingir remorsos em todos os "seus algozes" (OA,

p.238), ela o leva a morte. Coincidentemente, é quando ele sucede em seus intentos, levando Aristarco às lágrimas com o ocorrido.

Morto, Franco consegue finalmente aquilo que jamais conseguira até então: privar o colégio de si, de um arrimo indispensável para a permanência da lógica de méritos e punições. Talvez por isto, na festa final de entrega dos prêmios, muitos dos pais de alunos não agraciados com medalhas ou distinções tenham saído "odiando o diretor, olhando como vencidos para os que passavam satisfeitos, os outros pais, os colegas do filho, menos enfatuados da própria vitória que da humilhação alheia" (OA, p.252-3). Não: o único a culpar agora era Aristarco, pois não havia mais o consolo de não ter um filho como Franco. Quiçá o Ateneu já estivesse fadado ao fim junto com o menino, naquela cafua insalubre: é difícil imaginar um balanço favorável das matrículas no ano posterior ao ocorrido, sem Franco.